BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In sto casselo mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trova.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 5 - MAGGIO 1941-XIX

Sommario

Direzione: Roma - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — Amministrazione: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'Unione Pubblicità Italiana. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 5 - MAGGIO 1941-XIX

La voce nella tempesta

(Wuthering Heights)

È legittimo far confronti tra un film e l'opera letteraria a cui s'è ispirato? Il problema è, un po', quello di tutte le riduzioni e traduzioni, e la scappatoia filosofica, che, insomma, in ogni caso si fa opera nuova, da giudicarsi in sè e per sè, è troppo facile per poter esser presa sul serio. Se l'opera derivata, senza aggiungere una nota originale, rappresenti solo un impoverimento della sua fonte, quel qualsiasi successo che potrà conseguire grazie al barlume del capolavoro che ancora conserva, basterà a giustificarne l'esistenza? Non sempre càpita che una versione scadente di capolavoro serva di tramite a un altro capolavoro; il caso della tragedia di Faust per marionette in cui degenerò in Germania il *Doctor Faustus* di Marlowe, e da cui il Goethe trasse ispirazione pel suo *Faust*, è, credo, unico.

Pare che il pubblico abbia fatto ottima accoglienza a « *Wuthering Heights* » (« *La voce nella tempesta* ») della S. Goldwyn-United Artists, regista William Wyler, già noto per l'adattazione di « *Dodsworth* » (« *Infedeltà* ») di Sinclair Lewis, per « *These Three* » (« *La calunnia* ») e « *Counsellor-at-Law* » (« *Ritorno alla vita* »), e che anche illustri spettatori (la duchessa di Windsor, *quondam* Mrs. Simpson) si sian commossi fino alle lacrime. Chiunque abbia familiari le pagine di Emily Brontë non mancherà non tanto di sottolineare le differenze, quanto di osservare che un regista poteva e doveva cavar dal romanzo molto di più di quel chè non ne abbia cavato William Wyler. Il quale, oltre a leggere l'opera, avrebbe potuto leggerne alcune delle più calzanti interpretazioni critiche, come quella di David Cecil (in « *Early Victorian Novelists* », Londra, 1934). Poichè, mi sembra, come la critica può essere di grande assistenza all'interpretazione d'un lavoro teatrale, dovrebbe esserlo anche a un adattatore cinematografico. Ho già accennato a questo punto a proposito di Shakespeare, indicando quanto l'interpretazione cinematografica potrebbe giovarsi di ricerche filologiche (*Shakespeare e lo schermo*, in *Cinema*, 10 marzo 1937).

Dopo tutto, che ci sta a fare la critica se vien messa da parte in casi come questi? *Nil penna sed usus.*

La filosofia, se così vuol chiamarsi, che s'incarna in « *Wuthering Heights* » è che tutto il creato, animato o inanimato, fisico e psichico, è espressione di certi vivi princìpi spirituali: da un lato quel che può definirsi il principio della tempesta — l'aspro, lo spietato, il selvaggio, il dinamico — dall'altro il principio della calma — il dolce, il clemente, il passivo, il mansueto. I due princìpi sono in contrasto, e insieme compongono un'armonia. Così osserva il Cecil, e può aggiungersi che a questo modo la concezione della vita della Brontë appare straordinariamente vicina a quella di William Blake, l'unico artista inglese, anche egli un isolato, a cui la Brontë rassomigli. La tigre - l'agnello: quel contrasto che è il motivo centrale del Blake, lo è pure della Brontë. Ancora: la vita degli uomini e quella della natura sono per lei sullo stesso piano; un uomo irato e un cielo irato non sono simili metaforicamente, ma essenzialmente, manifestazioni d'un'unica realtà spirituale. Ai suoi personaggi non è applicabile l'ordinaria antitesi tra bene e male. Essi non cercano di por freno alle loro passioni devastatrici, non si pentono dei loro atti di distruzione; ma siccome quegli atti e quelle passioni non sgorgano da impulsi di natura distruttiva, bensì da impulsi che son distruttivi solo perchè stornati dal loro corso naturale, essi non sono « cattivi ». Inoltre la loro ferocia e la loro spietatezza hanno, nel loro àmbito naturale, una parte da rappresentare nel disegno del cosmo, e come tali devono accettarsi. Il punto di vista di Emily Brontë non è immorale, ma premorale. Sicchè il conflitto a cui assistiamo nel suo libro non è quello consueto dei romanzi vittoriani, tra bene e male; è piuttosto un contrasto tra simile e dissimile. Se non si tien presente questo sostrato filosofico della Brontë, se invece di pensare all'« enantiotropìa » di Eraclito, pensiamo all'imperativo categorico di Kant, l'amore di Catherine, tra l'altro, diventa incomprensibile, chè, a giudicarlo coi canoni ordinari, il lettore non intende che cosa la donna trovi d'attraente in Heathcliff, nè perchè il marito di lei non dovrebbe prendere offesa della sua passione per costui. Nel romanzo c'è, se si vuole, una notevole deficienza di sensibilità sessuale, quella stessa deficienza che può osservarsi in uno Shelley (di cui può apparirci mostruosa la immaginata possibilità di una convivenza di Harriet e Mary). In verità il sesso ha poco a che fare coi personaggi della Brontë: l'amore di Catherine è esente da sensualità come la forza

che attrae la marea alla luna, il ferro alla calamita, e non ha più tenerezza che se fosse odio. Mai non è parsa così applicabile come all'amore in Emily Brontë la metafisica dei nostri antichi poeti:

> L'essere è quando lo volere è tanto
> ch'oltra misura di natura torna;
> poi non s'adorna di riposo mai.

A quell'amore par si addica il nome di « ira » che i nostri antichi davano all'ardore dell'appetito: « destandos'ira la qual manda foco ». Ira e umiltà, tigre e agnello: ecco i termini del cosmo della Brontë. Da un lato Wuthering Heights, la terra della tempesta, su nell'arida brughiera, nuda all'assalto degli elementi, naturale dimora della famiglia Earnshaw, indomiti figli della tempesta. Dall'altro, protetta nella frondosa valle sottostante, Thrushcross Grange, l'appropriata dimora dei figli della calma, i gentili, passivi, timidi Linton (il paesaggio, piuttosto che direttamente descritto, è costantemente presente nelle parole, nelle allusioni dei personaggi; così la Brontë ha compiuto il miracolo del massimo effetto di scenario col minimo di mezzi). Ciascuno di quei due gruppi, seguendo la sua natura nella sua sfera, cospira a comporre un'armonia cosmica. È la distruzione (a opera di Heathcliff) e la restaurazione di quest'armonia che, secondo l'analisi del Cecil che abbiamo seguìta, forma il tema del racconto. Che è molto più complesso di quanto non appaia dal film. C'è infatti una seconda generazione in cui la netta distinzione tra figli della tempesta e figli della calma s'è smussata; essi partecipano d'entrambe le nature; ma con questa differenza, che Hareton (figlio di Hindley Earnshaw) e Catherine (cioè la seconda Catherine, o Cathy, la figlia di Catherine Earnshaw e di Edgar Linton) sono figli dell'amore, e cosí combinano le qualità positive dei loro genitori, la gentilezza e la costanza della calma, la forza e il coraggio della tempesta; Linton invece (il figlio di Isabella e di Heatchliff) è figlio dell'odio, e combina le qualità negative dei propri genitori: la viltà e la debolezza della calma, la crudeltà e la spietatezza della tempesta. Tale lo schema del romanzo, logico come il profilo di una fuga musicale, per adoperare la felice immagine del Cecil; schema da poema epico e da tragedia più che da romanzo.

E appunto perchè il tema cosmico pervade i personaggi del romanzo e i loro atti, nè la ferocia del loro contegno nè la violenza delle loro parole cadono mai nella categoria del morboso. È stato osservato che c'è molto dell'uomo fatale byronico in Heathcliff, la sua origine

misteriosa, quel suo distruggere la cosa che ama, quella sua crudeltà per Isabella (involontario riflesso del contegno di Byron per quella reale Isabella che fu sua moglie?), e via dicendo; e una estrema corrività alla violenza fisica possiede i personaggi, anche i meno ossessi. La ferocia dei cani che assalgono Lockwood dà fin dalla prima scena il tono del romanzo. Lockwood, quando attraverso il vetro della finestra, nella notte, stringe una piccola mano diaccia, invaso dal terrore diventa crudele, spinge contro il vetro il pugno della figura che gli è apparsa e lo sfrega su e giù « finchè il sangue colò e intrise le lenzuola ». Isabella graffia Catherine: « le sue unghie acute ornarono di mezzelune rosse la mano di colei che la teneva ferma ». Catherine esclama: « Che tigre! » e ammonisce Heathcliff di tenersi in guardia, e lui risponde brutalmente: « Le strapperei le dita se mi minacciassero », e aggiunge: « Sentiresti strane cose se io vivessi solo con quella svenevole faccia di cera; la cosa più ordinaria sarebbe di dipingere sul suo rosso i colori dell'arcobaleno e far diventar lividi i suoi occhi azzurri, ogni uno o due giorni »; e si parla di flagellare, di bere il sangue, di cavar gli occhi, di strappare il cuore...: intemperanze, si direbbe, da dramma elisabettiano; eppure, leggendo *Wuthering Heights*, non c'è mai capitato di fare il raccostamento che il d'Annunzio fece per Swinburne: « A Swinburne, il cantore della " Laus Veneris " e di Anactoria, nel quale sembra rivivere con violenza inaudita la sensualità delittuosa che empie di urli selvaggi e di morti disperate i primitivi drammi ». Perchè, proprio, di sensualità non ne scopriamo punta in « *Wuthering Heights* ». Le violenze di quei personaggi non son quelle di un Sade, di un Lautréamont; e forse Chesterton ha toccato la nota giusta quando ha detto (in *The Victorian Age in Literature*): « *Wathering Heights* avrebbe potuto esser scritto da un'aquila ». Sta sospeso così tra cielo e terra, più vicino al cielo che alla terra: romanzo meteorico. Solido e reale, a patto che s'interpretino le passioni degli uomini alla stessa stregua dei fenomeni della natura. Romanzo che fa razza a sè, quasi unico monumento sopravvissuto d'una specie d'uomini-grifoni affatto scomparsa. A voler a tutti i costi riconnettere Emily Brontë con qualcuno, si può pensare allo Shakespeare di *Re Lear*, e, come ho detto, al Blake. In certi americani (Faulkner, il Faulkner di *The Sound and Fury*, O'Neill) si può scorgere un tentativo di creare una tradizione brontea, ma su un livello compromesso da troppi elementi torbidi e morbosi. Invece, nel romanzo della Brontë, con tutto che sia cupo, nulla v'è

di morboso. La sua atmosfera, come ha notato il Cecil, spira una salute selvaggia, esilarante: « Una pura, chiara luce di mattino l'irradia, un vento pungente imbevuto di neve vergine soffia nelle sue pagine; e benchè le passioni che descrive sian violente, non v'è in esse nulla di febbricoso, di afoso; il loro calore è il calor bianco d'una fiamma vestale purificatrice ».

Quanto di tutto ciò ha reso il film e come l'ha reso? Prima di tutto, visto che nel titolo stesso si dà la chiave, è stato adeguatamente reso lo sfondo naturale in cui le passioni degli uomini trovano un esatto parallelo? Quel che di primordiale, di meteorico e di metafisico è nel romanzo, risulta nel film? Le cime tempestose si riducono a uno scheggione di roccia di dubbia consistenza, profilato contro un fondale dalle nubi accecanti; mentre in primo piano alcune eriche, quasi trapiantate per l'occasione come per decorare una scala a un festino di nozze, si mantengono diligentemente in perpetuo tremolio, simulando la rude carezza... d'un ventilatore. Codesto scheggione è come il *petit séparé* in cui si appartano gli amanti per le loro grandi scene d'amore; lì Merle Oberon si abbandona sulla spalla di Lawrence Oliver, con un'aria tra di compagna di Tarzan e di studentessa universitaria che ha marinato la lezione. I *clichés* di abbracci risaputissimi son l'unico apporto che Merle Oberon sembra fare alla « passionalità » del tema, fino a quando, sul letto di morte, le sue mani si stringono intorno alle spalle di Lawrence Oliver vibrando in arpeggi di prammatica. La pioggia imperversa nel film, batte contro i vetri, e la neve fiocca generosamente, e si stende infine in un soffice tappeto su cui camminano verso un favoloso orizzonte i fantasmi di Heathcliff e Catherine — cadrebbe in acconcio di accompagnarli in quest'ultimo viaggio con la marcia nuziale di Grieg, anzichè con quell'angelico crescendo di voce d'organo. Ma imperversi pure la neve o la pioggia, crepiti il tuono; tutto ciò rimane esterno; manca l'osmosi colle anime dei personaggi. Manca un'unità di ritmo ossessivo; manca in tutti i personaggi, fuorchè in uno, quella tensione, quella fiamma azzurra che vibra nelle pagine della Brontë. Il solo personaggio all'altezza del romanzo è Isabella (Geraldine Fitzgerald). A lei si deve la riuscita di una delle poche scene memorabili del film, la scena di gelosia tra le due donne nella camera da letto d'Isabella ancora ragazza; essa veramente appare, dopo il matrimonio, come una spiritata, come colei che un male sacro e terribile ha svuotato d'ogni linfa di vita, colle corde del collo tese, gli occhi vitrei e fissi, i capelli scarmigliati

di Furia; e si ricorderà la sua espressione mentre sillaba: « If Cathy dies, I may begin to live ».

Se il film non riesce a rendere l'elemento di tempesta, riesce meglio in quello che è il suo opposto, la calma? Thruschcross Grange, la quieta casa riparata nella fogliuta valle, offriva allo sceneggiatore una possibilità su cui s'è gittato a corpo morto, come uno studente che voglia cacciare a forza nello svolgimento d'un tema il pezzo *passe-partout* che tiene in tasca. Thruschcross Grange offriva il modo d'inscenare una di quelle ricostruzioni d'ambiente vittoriano di cui Noel Coward ha insegnato la formula ai registi anglosassoni (e poco importa che il romanzo della Brontë non si svolga nel periodo vittoriano, ma nell'ultima parte del Settecento e al principio dell'Ottocento: il primo capitolo coll'inizio del racconto di Lockwood ha la data 1801, uno degli ultimi capitoli la data 1802). Ecco un motivo d'immancabile effetto: il ballo in una bianca sala intraveduto per una finestra dal notturno giardino. Incantevole motivo che il Tennyson accennò in una famosa lirica di *Maud*, ove fa dire all'innamorato che pernotta nel giardino di Maud: « Per tutta la notte le rose hanno udito il flauto, il violino, il fagotto; per tutta la notte il gelsomino della finestra ha tremato al passo ritmato dei danzatori... ». Motivo leggiadro che vorrebbe diventare un *leit-motif* nel film, se il regista non indulgesse poi con troppo compiacimento allo spettacolo delle danze antiquate e delle dolci musiche vecchiotte (l'allegretto « alla turca » della Sonata IX di Mozart al clavicembalo, ecc.).

Tutto è ricco, deliziosamente arredato a Thruschcross Grange. La scena di Catherine convalescente in un Old English Garden coi pavoni (proprio come quello di un noto albergo di Broadway nei Cotswolds, dove si recavano in pellegrinaggio ogni estate i turisti americani) è un quadretto di genere assai delicato. In scene di questo tipo Merle Oberon trova il suo ambiente; con quel suo volto di tahitiana europeizzata (con una ghirlanda di fiori in capo, non l'abbiamo incontrata mille volte in *Ombre bianche* e derivati?) potrebbe perfino aspirare a impersonare l'imperatrice Eugenia in un film Secondo Impero: quello a cui non poteva nè doveva legittimamente aspirare era proprio a rendere la protagonista di *Wuthering Heights*. Chè una bambola vittoriana in un ambiente che par tolto di peso dalla sezione *Period Furniture* del *Victoria and Albert Museum* (perfino la stanza da letto ove muore Catherine ha una nicchia con porcellane di riguardo) è l'ultima cosa che ci saremmo attesi da un film di *Wuthering Heights*.

WILLIAM WYLER: *La voce nella tempesta*

WILLIAM WYLER: *La voce nella tempesta*

William Wyler: *La voce nella tempesta*

William Wyler: *La voce nella tempesta*

WILLIAM WYLER: *La voce nella tempesta*

WILLIAM WYLER: *La voce nella tempesta*

TAVOLA IV

WILLIAM WYLER: *La voce nella tempesta*

WILLIAM WYLER: *La voce nella tempesta*

BALTHUS
Ill. per « *Cime tempestose* »

Chiamando ad intervalli ed ascoltando...

Il diavolo l'aveva agguantata alla caviglia.

TAVOLA VI

BALTHUS
Ill. per « *Cime tempestose* »

Tiragli i capelli quando passi...

Perchè hai quell'abito di seta allora?

Più vicina allo spirito del romanzo, se mai, quella serie d'illustrazioni di Balthus che pubblicò il settimo numero di *Minotaure*. Nessun compiacimento d'ambiente, lì; tutto vuol essere nudo, dinamico, essenziale. Illustrazioni d'un preraffaellita (certe intense pose, certe grosse teste languide e stravolte ricordano quelle di disegni di Dante Gabriele Rossetti) incanaglitosi tra gli *apaches*. Una delle figure (quella che ha la leggenda: *Calling at intervals and then listening*) arieggia addirittura il frontispizio del *Milton* di William Blake. Balthus, in ogni modo, traducendo *Wuthering Heights* in termini di Grand Guignol ha fatto opera originale; Ben Hecht invece non è riuscito che a darci il corollario di una pantomima alla Noel Coward.

La soprannaturalità dell'atmosfera del romanzo si è volatilizzata nel film; non basta qua e là un'inquadratura dal basso a investir di stranezza la vicenda scaduta al piano d'una tresca tra la signorina di buona famiglia e lo stalliere; e quante gliene capitano a quella povera signorina per amor di quel bruto! Morsa dai cagnacci qui, inzuppata fino alle ossa nell'uragano là, infine malata d'una squisita consunzione in un ambiente altamente decorativo. Ci piace soprattutto ricordarla in un delizioso costume con cappuccio e pellegrina orlati di pelliccia, contro lo sfondo d'una porta adorna di robuste nervature in disegno geometrico. Il difficile personaggio di Heathcliff che, come scrisse il Chesterton, « è mancato come uomo tanto catastroficamente quanto invece è riuscito come demonio » voleva un attore di capacità eccezionali; non si può troppo biasimare Lawrence Oliver per non esser stato pari all'arduo compito. La creazione di tal personaggio avrebbe potuto essere aiutata dall'ambiente; ma l'ambiente, come s'è detto, è mancato, per colpa d'una imperfetta comprensione del romanzo. Mancato l'ambiente, mancata l'attrice principale (Merle Oberon), Geraldine Fitzgerald (Isabella) e la sempre brava Flora Robson (Ellen) non potevano da sole menare il film a buon porto. Come dicevo dapprincipio, si posson condonare le limitazioni imposte da un adattamento (qui è omessa tutta la vicenda Hareton-Linton-Catherine II, pur così importante per l'armonia dell'insieme) solo se il risultato si regga per meriti propri. Ma il regista di *Wuthering Heights* ha tagliato una poderosa rovere per cavarne un posapiedi vittoriano, a cui adattare un gradevole punto in croce.

MARIO PRAZ

Amleto Palermi

La morte di Amleto Palermi, avvenuta d'improvviso, ha profondamente addolorato dirigenti e allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia che avevano avuto modo di conoscerlo intimamente e di apprezzarne le qualità d'uomo e d'artista.

Amleto Palermi proveniva dal giornalismo militante ed al teatro aveva dato anche alcune commedie che, se pur non ottennero clamorosi successi, sono tuttavia da ricordare ad esempio della inesauribile duttilità e fertilità del suo ingegno.

I suoi primi contatti col cinema risalgono al 1914, *quando, cioè, realizzò* « Colei che tutto soffre », *primo film a cui molti altri ne seguirono anche durante gli anni della guerra.* « Il sogno di don Chisciotte » *che appartiene a questo periodo, preannunzia la vittoriosa conclusione della lotta di sangue del popolo italiano.*

Recatosi in Germania nel 1925, *vi realizzò alcune opere di elevata qualità artistica, prima fra tutte, la bella riduzione cinematografica dell'*« Enrico IV » *di Pirandello, interprete l'attore Conrad Veidt ed il film* « L'uomo più allegro di Vienna » *con Ruggero Ruggeri.*

Al ritorno in Italia diresse « Gli ultimi giorni di Pompei », *opera che avrebbe dovuto continuare il genere delle rievocazioni classiche, diffusissime nel primo glorioso periodo della nostra cinematografia.*

L'avvento del sonoro lo trovò in linea e fra i sostenitori più convinti; si ricordano a tal proposito alcune combinazioni visivo-auditive, alcune efficaci applicazioni sonore de « La vecchia Signora », *notevole per l'interpretazione di Emma Grammatica e Vittorio De Sica.*

Non si possono qui riesumare tutti i film, più di 150, *girati da Palermi; notiamo solo che egli si cimentò in tutti i generi, da quello spettacolare, tipo* « Gli ultimi giorni di Pompei », *al finemente sentimentale,* « La vecchia Signora », *dal comico, si ricordino i suoi film con*

Musco, al drammatico. In tutti i generi egli si impose, ma soprattutto là ove c'erano caratteri e tipi profondamente umani da rappresentare, essendo in lui spiccato un benevolo senso di comprensione e di giustificazione per le passioni umane.

Il suo particolare temperamento d'artista, i suoi studi effettuati in Sicilia, e forse anche le sue origini meridionali, lo avevano avviato a certe tendenze di sapore verista in cui era possibile scorgere l'influenza del mondo verghiano, sfociante qualche volta in un sottile umorismo, in fondo doloroso, ricordo di Pirandello.

Frutto di tali sentimenti è la realizzazione cinematografica di « Cavalleria rusticana » *e l'altra di* « La peccatrice ». *Ma tale amore per le storie vere e vissute era poi sorretto, ed in ciò Palermi si accostava alla tradizione artistica italiana, da una profonda moralità, da un ottimismo saldo e sicuro, come è dato arguire dalle opere che più si avvicinano al suo mondo poetico, da quelle che egli soleva considerare le meglio riuscite.*

« Napoli che non muore » e « La peccatrice », *quest'ultima al di sotto del velo di un'accorata mestizia che avvolge l'opera intera, conferendole un'atmosfera tipica e ben definita, denunciano più di tutte, un'immensa fiducia nelle buone qualità degli uomini, nella loro volontà di redenzione, principi moralissimi, questi, a cui Palermi era profondamente ancorato.*

Ci sembra, in altri termini, che molti dei suoi film, se non tutti, avessero qualcosa da dire, fossero pensati e realizzati per svolgere un tema, un'idea, di cui egli si faceva banditore.

E ciò non è poca virtù se si pensa che troppo spesso i film mancano di un sostegno di contenuto, si fondano sul richiamo di un nome, contano sulle grazie di un'attrice.

Come regista era poi tipica in Palermi la sicura padronanza, il buon occhio per la scelta degli attori; in tutte le opere realizzate, dalle primissime alle ultime, questa felice dote era chiaramente visibile; da essa derivava sempre una perfetta aderenza dell'attore al personaggio e, di conseguenza, la formazione di caratteri netti e individuati.

Occorre però, qui ricordare un'altra dote di Palermi; intendiamo parlare del fervore immenso, della vigoria, della semplicità che sempre lo distinsero e che egli ben utilizzava durante la realizzazione delle sue opere.

Uomo di cinema, sapeva animare tutti i collaboratori, infondere loro quell'entusiasmo e quella sicurezza che gli erano naturali e che mai gli vennero meno sia durante i faticosi periodi di lavorazione, sia in quelli di organizzazione e preparazione del film.

Ci sembra che non vi sia miglior modo di onorare il regista che pubblicando, come facciamo, un brano della sceneggiatura tratta da « La peccatrice ». *È questo un pezzo di vero cinema, frutto personalissimo del sentimento di Palermi, come egli sapeva farne e come più spesso avrebbe sicuramente fatto se ragioni estranee alla sua volontà, non lo avessero tante volte impedito.*

Con la scomparsa di Amleto Palermi la cinematografia italiana ha purtroppo perduto una delle più eminenti figure d'uomo e d'artista, legato al proprio mestiere di amore sincero e incrollabile.

La peccatrice

1 - *Dissolvenza incrociata.*
Di sera. Una porta illuminata di fronte al ristorante « San Gallo ». Entra in campo lentamente da sinistra Maria, le mani strette al petto con gesto doloroso. Non ha copricapo, indossa un soprabito scuro. Avanza fino a P.M.; si ferma a guardare la...

2 - (*M. C. L.*). — ... facciata del ristorante « San Gallo ». Sulla porta una lampada accesa; a destra un tavolo vuoto con delle sedie. Il locale è illuminato all'interno. La luce traspare dalla porta e da una finestra, a destra della prima, alta sul marciapiede.
Si scorgono i tavoli apparecchiati.

3 - (*P. M.*). — Maria guarda trasognata, poi con lentezza si avvia verso la porta del ristorante, uscendo di campo a sinistra.

4 - (*M. C. L. - come al n. 2*). — Un uomo cammina veloce sul marciapiedi del ristorante.
Dalla porta illuminata si scorge il cameriere attraversare il locale recando un vassoio.
Da destra entra in campo, di spalle, Maria. Si ferma a guardare, poi, come avendo presa una decisione, si avvia alla porta del ristorante, seguita dalla macchina in carrellata.

Sosta sulla soglia, una mano appoggiata alla maniglia.
Un uomo passa sul marciapiede.

5 - (*P. M.*). — Maria vista dall'interno del locale.
Aderendo con la faccia ai vetri della porta, guarda dentro il ristorante come per cercare qualcuno.

6 - (*C. T. - dal posto di Maria*). — L'interno del locale.
Una comune sala di ristorante dall'aria un po' vecchiotta e familiare. Tutt'intorno alle pareti, fino ad altezza d'uomo, corre un rivestimento di legno su cui poggiano alcuni vasi con fiori. Altre piante addossate alle due o tre colonne che sorreggono la volta.
Molti tavoli sono vuoti.
Sul fondo, a due tavoli distinti, due uomini mangiano.
Quello a sinistra è Alberto.

7 - (*P. M. - come al n.* 5). — Maria, dopo aver vagato con lo sguardo, fissa intensamente un punto. Ha scorto Alberto.

8 - (*M. C. L. - dal posto di Maria*). — Il tavolo di Alberto.
Egli mangia con calma, assaporando le vivande ed il vino.
Dai suoi gesti, dal suo portamento s'indovina la dimestichezza col locale, la consuetudine dei pasti al ristorante.

9 - (*P. A.*). — Maria vista di spalle sulla porta del ristorante. La apre con decisione; entra.

10 - (*P. A.*). — Maria, di fronte, nell'interno del ristorante.
Tenendo lo sguardo fisso su un punto, su Alberto, avanza lenta e come trasognata verso un tavolo

vuoto seguita in panoramica dalla macchina. Sul fondo avventori che mangiano.
Solo una donna alza gli occhi sulla nuova venuta.
Maria, senza distogliere lo sguardo, siede.

11 - (*P. M.*). — Alberto mangia con soddisfazione. Asciuga il pane nel brodo del piatto, si pulisce la bocca col tovagliuolo.
I suoi occhi vagano dal piatto agli avventori.
Non si è accorto di Maria che sta seduta a un tavolo vicino.

12 - (*P. A.*). — Maria seduta al tavolo guarda fissamente Alberto.
Ha un leggero sorriso di ironica commiserazione.
Entrando in campo da destra le si avvicina un cameriere. In una mano tiene un vassoio con delle tazze, nell'altra un sifone. Gli pende dal braccio il tovagliolo.
Cameriere a Maria:

CAMERIERE
— Desiderate?

Maria, rivolgendosi al cameriere di scatto, come per non abbandonare neppur per un poco la vista di Alberto:

MARIA
— Un cappuccino.

Il cameriere con incertezza:

CAMERIERE
— Veramente il caffè è dall'altra parte; qui si fa servizio di ristorante.

Poi, con gesto come di chi voglia scusare:

CAMERIERE
— Ma... a quest'ora...

Si avvia a sinistra uscendo di campo.
Maria non ha mai distolto lo sguardo da Alberto.

13 - (*P. M. - come a n.* 11). — La mano di un cameriere entra in campo da sinistra. Posa sul tavolo di

Alberto due piatti; uno col formaggio, l'altro con le ciliege. Lo sguardo di Alberto compiaciuto va da un piatto all'altro.
Accosta a sè quello delle ciliege e le osserva da vicino, rimuovendole col dito.
Quindi, col coltello, comincia a levar la crosta al formaggio.

14 - (*P. A. - come a n.* 12). — Maria volge la testa verso Alberto, osservandolo con aria di commiserazione e di schifo.
Da destra entra in campo la mano del cameriere col cappuccino che posa davanti a Maria.
Questa, sempre rivolta ad Alberto, pare non si sia accorta della tazza che fuma sul tavolo.

15 - (*P. M. - come al n.* 13). — Alberto fa aderire con cura il formaggio al pane. Quindi gravemente ed assaporando, comincia a mangiare.

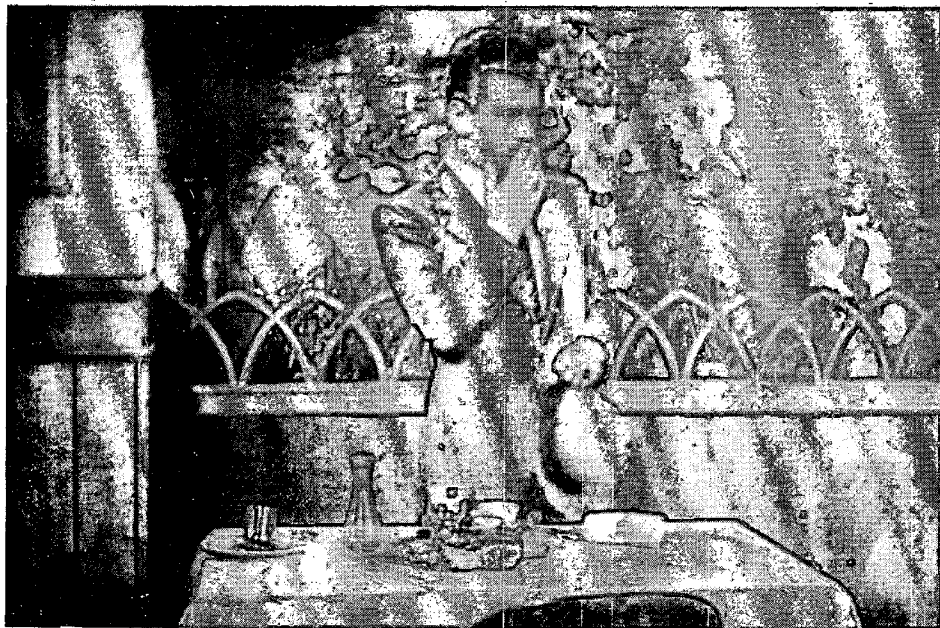
16 - (*P. A. - come al n.* 14). — Maria guarda sempre Alberto. Il suo sorriso sprezzante si accentua.

17 - (*P. M. - come al n.* 15). — Alberto mastica beato.
Ha cominciato a mangiare le ciliege. Sul piatto si vede un mucchietto di semi.
Da destra entra in campo la mano del cameriere che depone sul tavolo un piatto con una macchinetta da caffè da cui cola adagio, nella tazza, il liquido.
Porta via il piatto sporco con le croste del formaggio.
Alberto gira lo sguardo con soddisfazione continuando a mangiare le ciliege.

18 - (*P. A. - come al n.* 16). — Maria ammicca con la testa. Ha sempre lo stesso sorriso di disprezzo. La

AMLETO PALERMI: *La peccatrice* (n. 4)

AMLETO PALERMI: *La peccatrice* (n. 15)

AMLETO PALERMI: *La peccatrice* (n. 21)

AMLETO PALERMI: *La peccatrice* (n. 23)

AMLETO PALERMI: *La peccatrice* (n. 20)

AMLETO PALERMI: *La peccatrice* (n. 22)

AMLETO PALERMI: *La peccatrice* (n. 24)

AMLETO PALERMI: *La peccatrice* (n. 25)

sua mano si stringe nervosa sul tavolo. Il cappuccino è intatto.

19 - (*P. M. - come al n.* 17). — Alberto ha davanti la macchinetta del caffè da cui fa colare pazientemente e con cura le ultime gocce. Quindi col cucchiaio mescola il liquido della tazza.
In tutti i suoi gesti, che s'indovinano sempre eguali e ripetuti da gran tempo, domina una placida gravità.

20 - (*P. P.*). — Maria non distoglie lo sguardo da Alberto. I cenni di schifo con la testa e le labbra si ripetono.

21 - (*P. M. - come al n.* 19). — Alberto beve il suo caffè con gusto. Muove esageratamente la bocca, dimenando la lingua.
Agita la tazza per far sciogliere lo zucchero rimasto sul fondo.

22 - (*P. P. - Come al n.* 20). — Gli occhi di Maria luccicano.

23 - (*P. A.*). — Alberto ha ormai finito di mangiare; piega con cura il tovagliolo, lo infila nell'anello. Quindi dalla sedia vicina prende il cappello, lo mette in testa e si alza.
Erutta portandosi due dita alla bocca.
La macchina lo segue in panoramica mentre si avvia all'uscita aggiustandosi il cappello.
Dalla tasca destra della giacca prende le sigarette, i fiammiferi e si ferma (*in P. A.*) ad accendere accanto al tavolo di Maria che egli ancora non ha vista.

24 - (*P. M.*). — Alberto porta il fiammifero acceso alla sigaretta. Voltandosi si accorge di Maria ed

arresta il movimento, abbassando la mano già vicina alla sigaretta, che gli resta, perciò, spenta fra le labbra.

25 - (*P. P. - dall'alto, dal posto di Alberto*). — Maria lo guarda con aria leggermente ironica.

26 - (*P. M. - come al n.* 24). — Alberto, perdurando la sua sorpresa per l'improvvisa apparizione di Maria, toglie la sigaretta dalle labbra.
Alberto a Maria:

ALBERTO
— Cosa fai qui?

27 - (*P. P. - come al n.* 25). — Maria, con lentezza, quasi scandendo le sillabe e continuando a fissarlo:

MARIA
— Ti guardo.

28 - (*P. M. - come al n.* 26). — Alberto, con un leggero moto di scusa, ma senza scomporsi:

ALBERTO
— Non ti avevo riconosciuta, sì, voglio dire non...

29 - (*P. P. - come al n.* 27). — Maria lo guarda sempre fisso; (*f. c.*) la voce di Alberto:

ALBERTO
— ... ti avevo vista.

30 - (*P. M. - come al n.* 28). — Alberto si accosta al tavolo di Maria per sedere.
La macchina lo segue in panoramica carrellando indietro.
Egli si accomoda al tavolo, togliendosi con cura il cappello che posa sulle ginocchia.
La macchina, alla fine del movimento, inquadra il tavolo con Maria ed Alberto seduti. La prima quasi di spalle, il secondo di faccia.
Alberto, facendo scorrere tra le dita la sigaretta per affilarla e come cercando un discorso, ma sempre con espressione placida e distante:

ALBERTO
— Ehm..., è molto che sei tornata?

31 - (*P. M.*). — Maria lo guarda negli occhi senza rispondere.

32 - (*P. A. - come alla fine del n.* 30). — Alberto, dopo qualche secondo d'attesa:

ALBERTO
— Non rispondi?

33 - (*P. M. - come al n.* 31). — Maria aggrotta con disprezzo le sopracciglia e socchiude gli occhi.

34 - (*P. A. - come al n.* 32). — Alberto affilando la sigaretta:

ALBERTO
— Sai, ho saputo per caso... sì... il bimbo...

Le sue parole sono dette con calma, come di cosa che non lo riguardi; in ultimo ha assunto una leggerissima aria di falso dolore corrugando la fronte.

35 - (*P. M. - come al n.* 33). — Maria lo guarda sempre e tace. Alle parole di Alberto ha solo avuto una smorfia di disprezzo con le labbra ed un lampeggiamento negli occhi; (*f. c.*) la voce di Alberto:

ALBERTO
— Ehm...?

36 - (*P. A. - come al n.* 34). — Alberto accende con calma la sigaretta e quindi spegne il fiammifero agitandolo.
Dopo un po' di silenzio in cui ha avuto tempo di aspirare e di emettere il fumo, con ipocrito rammarico:

ALBERTO
— Sai, ci sono contingenze nella vita...

Si ferma annoiato dal discorso; poi, con accento più disinvolto:

ALBERTO
— Se avremo occasione ti spiegherò...

37 - (*P. M. - come al n.* 35). — Maria s'è fatta truce in volto. Si vede la sua mano muovere sul tavolo come ad afferrare qualcosa.

38 - (*P. M.*). — Alberto, preoccupato, volgendo lo sguardo ora al viso ora alla mano di Maria, indietreggia sulla sedia. Alberto, con concitazione:

ALBERTO
— Maria?!

39 - Particolare della mano di Maria poggiata sul tavolo che si apre e lascia cadere un coltello.
La macchina panoramica in alto fino al suo volto dalla cui espressione si arguisce la rinunzia ad una decisione già presa.
Maria lentamente si alza.
La macchina carrella indietro fino a P. A. dei due.
Dal taschino del soprabito Maria tira fuori il portamonete per pagare la consumazione rimasta intatta.
Alberto, mettendo a sua volta la mano in tasca per prendere i denari, ma senza eccessiva premura:

ALBERTO
— No, no, lascia stare.

Maria, intenta a cavare i soldi dal portamonete, alza gli occhi su Alberto e lo guarda con espressione di sfida e di disgusto.
Alberto resta con la mano in tasca, impacciato, ma sempre freddo e distante. Maria butta sul tavolo una moneta, quindi, dopo aver dato un'ultima occhiata ad Alberto, si avvia all'uscita, scomparendo alla destra del fotogramma. La macchina inquadra, ora, Alberto, rimasto sorpreso dal contegno della donna, con il cappello e la sigaretta in una mano e l'altra ancora nella tasca dei pantaloni.
Egli segue con gli occhi Maria che esce.

40 - (*M. C. L.*). — La porta del locale illuminata vista dall'esterno.
Maria si avvicina in fretta alla porta, la apre, esce sulla strada; si ferma alquanto indecisa, stringendosi sul petto il soprabito. Lentamente avanza verso la macchina, la testa china, pensierosa.
Si arresta in P. A. (*La macchina ha intanto carrellato indietro*).
Poi, come presa una decisione, si butta, con una mossa della testa,

i capelli sulle spalle e velocemente esce di campo a sinistra.
Per qualche secondo resta nel quadro la porta illuminata del ristorante « San Gallo », con i tavoli vuoti apparecchiati.

Per una terminologia cinematografica italiana

Anche nella terminologia del cinematografo, come in molte altre, si sta operando una revisione. Si è cominciato cioè a rendersi conto che anche la terminologia ha una sua precisa funzione tecnica, e non può pullulare e svolgersi a casaccio.

Su di un punto, in particolare, si è rivolta negli ultimi anni l'attenzione: sui troppo numerosi vocaboli forestieri che appaiono nelle terminologie tecniche. E precisamente di questo punto vogliamo in particolare occuparci in quest'articolo.

Qualsiasi discussione sulla terminologia di un determinato campo delle conoscenze o delle attività umane esige che si tenga conto di due diversi punti di vista. Il primo e più ovvio è la conoscenza precisa delle nozioni e degli oggetti di quel determinato campo: nel nostro caso del cinematografo come arte, come tecnica, come industria. Il secondo punto di vista è quello che un po' troppo genericamente è stato detto filologico, e che potremmo dire linguistico o anche più precisamente glottotecnico.

È ovvio che, come non si può prescindere nel foggiare o nel sostituire il nome di un oggetto o di un'operazione, dalla conoscenza esatta, tecnica di essi, così è imprudente prescindere dalle ormai non brevi esperienze che si sono fatte nel costituire o nel normalizzare la terminologia di tutte le altre discipline.

E anzitutto, si pone il problema di ciò che è desiderabile e possibile ottenere in quest'operazione di « bonifica » di ciascuna terminologia » se non si vuol correre il rischio di recar danno anzichè utilità. La sostituzione degli esotismi è un'opera di politica applicata alla lingua: e come ogni azione politica, bisogna, mirando all'utile, tener conto del possibile.

In definitiva, una parola nuova, proposta per sostituirne una straniera non è che una sterile esercitazione se non riesce ad imporsi, a entrare nell'uso. E per attecchire essa deve rispondere al gusto generale, deve piacere.

Ma non si può semplicemente tirar a indovinare se una parola piacerà o no: studiando davvicino la storia delle parole fortunate e di quelle sfortunate si potranno segnalare in tempo gl'inconvenienti che presenta una data proposta, le ripugnanze che incontrerà e che le impediranno di attecchire, o viceversa i pregi funzionali e le probabilità di fortuna. Intesa in questi limiti, la glottotecnica ha una sua precisa ragion d'essere.

Ora, la terminologia cinematografica è delicata quant'altre mai, perchè se il cinematografo da un lato, per la sua grandissima capillarità sociale, può far sì che un vocabolo penetri molto a fondo nella compagine della lingua nazionale, esso d'altro lato per il suo carattere internazionale rende necessari innumerevoli scambi con le altre lingue. Perciò di regola bisogna che la terminologia risponda egualmente bene alle esigenze dello scambio nazionale e a quelle dello scambio internazionale.

Di conseguenza anche l'opera normativa presenta due aspetti: per un verso si mira a sostituire i termini che urtano contro le esigenze della lingua nazionale; per l'altro si tende a soddisfare alle esigenze dello scambio fra i vari popoli. Esigenze che possono parere antitetiche e sono tali solo in piccola parte: che, comunque, debbono essere tutt'e due soddisfatte. Tanto più facile sarà soddisfarle quanto più si divulgherà la conoscenza di alcuni criteri che regolano tutte le terminologie di questo genere.

* * *

Bisogna anzitutto distinguere tra le parole di *provenienza* straniera e le parole di *forma* straniera. Queste ultime, cioè le parole non conformi alla struttura della lingua italiana, sono nocive: perciò non devono essere accolte; se già hanno cominciato a entrare nell'uso, vanno, per quanto sia possibile, eliminate. Invece le parole che pur essendo di provenienza straniera, hanno una struttura simile alle nostre, vanno respinte solo se usurpano il posto di parole già esistenti.

Vediamo un esempio che riguarda la struttura fonetica. Il nome del *pigiama* e quello dello *smoking* sono tutt'e due di provenienza stra-

niera: ma il primo è di forma italiana, perchè ci sono tante parole italiane fatte nello stesso modo, il secondo no, perchè non c'è nessuna parola italiana che termini in -*ing*. Perciò *pigiama* può entrare a far parte del vocabolario italiano, *smoking* no; e se in un periodo di cosmopolitismo le classi « esterofile » l'hanno accettato, conviene ora cercare di eliminarlo.

Certo, altra cosa è il non accogliere, altra l'eliminare. Se è relativamente facile respingere alla frontiera uno straniero sospetto, viceversa, una volta che si sia annidato nel paese, è molto difficile allontanarlo. Lo stesso accade per le parole: molte delle faticose e ingrate campagne contro i forestierismi si potrebbero ora risparmiare solo che fin dall'inizio si fosse adoperato un po' di buona volontà e un po' di fantasia.

E bisognerà che si divulghi largamente questa persuasione: che non c'è nulla di male a usare parole forestiere finché si tratti di cose e di nozioni straniere; ma quando le cose e le nozioni entrano fra noi, *debbono* prendere un nome italiano.

Nel 1932, quando si pose in pieno il problema della « regìa » e del « regista », Enrico Rocca cominciò a adoperare *regìa* e io proposi *regista*. Non era passato un anno che le due parole erano entrate nell'uso generale. Se si fossero lasciati passare degli anni e si fosse dato tempo a *régisseur* o a qualche altro termine di prender piede, ora le cose sarebbero molto più difficili.

Così per *film*: se trent'anni fa un grande industriale o un critico molto autorevole avessero cominciato senz'altro a servirsi o di *filme* o di *filmo* o di *pellicola* o di *nastro*, la parola avrebbe attecchito con facilità, mentre ora, se si vorrà sostituire *film*, si dovrà spendere molta forza.

Ma non si è cominciato appunto perchè, anni fa, la massima prevalente era quella del « lasciar fare ». Invece, dacchè si è cominciato a riconoscere l'opportunità di provvedere, molti termini stranieri sono già stati più o meno completamente sostituiti. I *cachets* del primo periodo del cinematografo sono ora *comparse* o *figuranti*; il vecchio *fondù* ha ceduto a *dissolvenza*; *flou* è sempre più raro, tanto più che *sfumato* e *sfocato* possono servir meglio a distinguere l'intento artistico dall'errore fotografico; lo *speaker*, a cui si tentava timidamente cinque anni fa di sostituire *parlatore* o *imbonitore*, ora, secondo l'esempio della radio, non è altro che un *annunziatore*.

Come dimostra quest'ultimo esempio, e com'è ovvio se si pensa agli innumerevoli legami della terminologia cinematografica con quella di altri rami della scienza e della tecnica, in parecchi casi toccherà ad altri specialisti risolvere i problemi che si presentano: per vocaboli come *carter, châssis, shunt* e tanti altri, la sostituzione non potrà esser diversa da quella delle altre industrie.

Molto vicino a questo è il problema che presenta qualche suffisso. Fermiamoci sul più importante, il suffisso *-aggio*. Esso è indubbiamente di origine francese: vocaboli formati con esso hanno cominciato a penetrare in italiano fino dal periodo delle origini, e vi si sono tanto consolidati che nessuno li sente più come francesismi e nessuno penserebbe a eliminarli. Appartengono a questa serie *viaggio* e *coraggio, foraggio* e *erbaggio*. Nonostante ciò, gl'innumerevoli nomi in *-aggio* ricalcati sui corrispondenti nomi francesi o inglesi in *-age* (*aggiustaggio, doppiaggio, lavaggio, montaggio, seccaggio*, ecc.) ci suonano forestieri. Infatti essi ripugnano alla struttura morfologica dell'italiano, il quale per formare sostantivi che esprimono l'azione, li trae dai verbi corrispondenti per mezzo dei suffissi *-tura* o *-mento* o *-zione*.

Ora, otto volte su dieci, non c'è nessuna difficoltà seria che impedisca di adoperare nomi in *-tura* (la *lavatura della pellicola* invece del *lavaggio*, ecc.). Restano i pochi casi in cui il nome in *-tura* è già adoperato con un significato determinato, diverso da quello specifico che occorrerebbe e tale da causare equivoci (come è il caso di *aggiustatura* che ha già un significato suo); bisogna allora ricorrere a *-mento* o a *-zione*, o girare altrimenti la difficoltà. Qualche volta la sostituzione è complicata dal fatto che i nomi derivati da verbi oltre a indicare l'azione possono indicarne anche il risultato. È il caso di *doppiaggio*, che vuol dire ora l'operazione del « doppiare », ora il risultato di questa operazione, cioè l'opera cinematografica doppiata. A parer mio bisognerebbe dire *doppiatura* nel primo caso, *doppiato* nel secondo. Per i derivati da sostantivi, come *voltaggio, amperaggio*, si potrebbe, infine, lasciare *-aggio*.

Tuttavia resta un punto importantissimo da esaminare: questa serie di nomi d'azione in *-aggio* si estende a quasi tutte le terminologie tecniche. Ora, perchè la sostituzione di *-aggio* con *-tura* giovi effettivamente alla lingua, non basta che la sostituzione avvenga sporadicamente, in alcune terminologie con molto zelo, in altre per nulla: o si trova il modo di fare la sostituzione con intensità pressochè uguale in tutta

la lingua tecnica, in modo che domani anche un nuovo termine si adegui facilmente alla norma « in luogo del suffisso forestiero *-age* si adopra in italiano il suffisso *-tura* », o è meglio lasciar le cose come sono.

Poichè l'alta responsabilità di questa « bonifica » è affidata all'Accademia d'Italia, giova sperare che essa affronterà radicalmente il difficile problema.

Ci basti qui l'aver mostrato che, nella revisione delle singole terminologie alcune serie non possono essere studiate che in stretto accordo con competenti di altri rami.

* * *

Ci proveremo ora a saggiare per alcuni termini specificamente cinematografici, le proposte di sostituzione che sono state fatte o si possono fare, tenendo conto, come dicevamo, da un lato delle necessità che nascono dalle nozioni stesse, dall'altro di considerazioni glottotecniche. Ci limiteremo a un paio di esempi particolarmente importanti anche dal lato metodico.

Cominciamo a passare in rassegna tutte le soluzioni possibili per *film*, esaminando anzitutto i fatti.

Il vocabolo *film* è largamente entrato nell'uso nazionale, sia tecnico, sia popolare, ed è tuttora la forma di gran lunga predominante. Quanto al significato si può osservare che la corrispondenza con il significato della lingua originaria non è assoluta. In inglese *film* significa essenzialmente « pellicola come supporto per emulsione fotografica », e invece solo raramente e secondariamente è adoperato nel senso di « opera cinematografica completa », giacchè di solito si preferisce in questo significato *photoplay*. Invece il francese *film* e il tedesco *Film* hanno tutt'e due i significati; in italiano per il primo significato s'adopera oggi più spesso *pellicola*, per il secondo *film*. In caso di sostituzione, preme soprattutto tener presente il secondo significato.

Quanto al *suono*, il termine, come si è già accennato, è foneticamente inconciliabile con la pronunzia italiana; se dappertutto le persone colte, grazie a una certa pratica di lingue straniere, arrivano a pronunziarlo, e nell'Italia Settentrionale tanto quanto ci arriva anche il popolo, nel resto d'Italia il vocabolo è cagione di grandi stenti.

Quanto alla *flessione*, si oscillava ancora, alcuni anni fa, tra *il film* e *la film* (per l'influenza del femminile *pellicola*): oggi *il film* è rima-

sto solo nell'uso. Al plurale la forma straniera *films* è quasi scomparsa, la forma invariabile *i film* è oggi la più usata; ma si vede anche abbastanza spesso *i filmi*.

Quanto ai *derivati*, *film* può facilmente formare derivati come *filmare* e *filmistico* che non presentano più alcuna difficoltà fonetica.

Ora le vie che si possono prendere sono le seguenti:

1) lasciare le cose come sono;

2) pur essendo convinti che la parola debba essere sostituita, aspettare che un surrogato migliore di quelli fin qui proposti si faccia strada;

3) accettare *filmo* (« Riconosciamo a Bontempelli il diritto di dire *filmo* e *filmi* », diceva il Monelli nel suo *Barbaro dominio*);

4) accettare *filme* (è la forma sostenuta da Ojetti nel « Corriere della Sera » del 4 settembre 1932, e poi a varie riprese; e ha avuto più d'un seguace);

5) accettare *pellicola* non solo nel significato proprio ma anche nel significato di « opera cinematografica ». Per ovviare transitoriamente alle difficoltà che possono nascere, si è ricorsi a soluzioni intermedie come *V Mostra veneziana della pellicola filmata* (1937);

6) accettare *nastro*, sempre nel doppio significato.

La prima e la seconda non sono soluzioni. Si può essere più o meno rigorosi nel caratterizzare i vocaboli di forma straniera; ma per quanto si voglia essere indulgenti, *film* rientrerà immancabilmente fra di essi. *Bar* può essere accettato, perchè esistono in italiano, sia pure in particolari posizioni, *dar, far, star* per *dare, fare, stare*; ma per film non ci sono giustificazioni. Nemmeno quella del larghissimo uso: chè ove si cozzi contro i princìpi stessi della struttura fonetica, si vedrà che l'uso è sempre parziale e non si estende alla lingua come veramente il popolo la parla, ma tien conto troppo esclusivo della lingua scritta.

E allora ci si dovrà orientare verso le soluzioni di adattamento (*filmo, filme*) o quelle di traduzione (*pellicola, nastro*)? Benchè, dopo l'articolo di Monelli *S'il vous plaît = Silvio Pellico* e il cattivo esito di *overtura*, gli adattamenti godano di scarsa simpatia, resta fermo il punto che non si può decidere a priori fra l'uno o l'altro tipo. *S'il vous plaît = Silvio Pellico* fa ridere, ma *beefsteck = bistecca, tourisme =*

turismo, *piquer* = *picchiare* (come termine d'aviazione) non fanno ridere affatto.

Se si guarda in quali casi ha prevalso l'adattamento, in quali la traduzione, si vedrà che per gli oggetti largamente usati dal popolo ha prevalso il primo tipo, mentre per le nozioni di carattere colto si tende piuttosto a sostituzioni di tipo traduttivo. Il popolo insomma, c'indurrebbe a preferire *filmo* o *filme*, mentre *pellicola* o *nastro* sarebbero una soluzione più raffinata.

La brevità di *filmo* e la facilità di formare derivati gli dànno forse un punto di vantaggio specialmente di contro a *pellicola*, che è piuttosto lungo e non può nascondere il suo valore originariamente diminutivo.

Ma insomma nessuna di queste quattro soluzioni è tale che non possa in un certo periodo di tempo attecchire, se gli enti sindacali o l'Accademia arrivino a una scelta definitiva e propaghino unanimemente la forma prescelta con tutti i mezzi a loro disposizione.

Per altri termini la surrogazione sarà molto più facile, perchè nessuno ha una posizione così consolidata come quella di *film*.

Mi fermerò ora su un altro termine, che presenta un problema del tutto diverso. Si tratta di *missaggio*. Qui il termine, che sarebbe foneticamente accettabile (cfr. *messaggio*) è viceversa senz'altro da respingere per motivi morfologici. Non solo per quello che abbiamo detto sul suffisso *-aggio*; ma perchè quando ci si trova di fronte a una famiglia di vocaboli, il problema va affrontato non per uno solo di essi, ma per tutta la famiglia. Dobbiamo cioè trovare il modo di esprimere italianamente non solo *mixage*, ma anche *to mix* e *mixer*.

Vogliamo allora accettare *missare* con i derivati che un verbo in *-are* consente? No certo. Se si punta, come si deve fare, sul verbo, si vede subito che non è necessario coniare un verbo apposta, sia pure per esprimere una nozione molto tecnica come quella dell'unire dialogo, musica e rumori: nello stesso modo che il verbo generale *to mix* ha potuto prendere in inglese quel determinato significato tecnico, così uno dei verbi che significano « mescolare » può benissimo prendere in italiano lo stesso significato.

Il Cauda ha opportunamente suggerito *mischiare*, che anche per il suono rassomiglia a *to mix* più che *mescolare* o *mescere*. Si potrà dire dunque benissimo *mischiare* e *mischiatura*. Che poi si voglia anche dire *mischiatore* o si preferisca il termine più generale di *fonico* o di *tecnico*

del suono, non ha importanza, giacchè, fissati *mischiare* e *mischiatura*, anche *mischiatore* esiste virtualmente, e si potrà senz'altro adoperare se occorresse una volta distinguere tra il fonico *mischiatore* (*mixer*) e il fonico *doppiatore* (*dubber*).

Ogni termine, come si vede, presenta un problema a sè: tuttavia non c'è dubbio che l'analizzarne alcuni con una minuzia che sembrerà magari pedanteria può giovare a chiarire le idee e a fissare dei princìpi utili anche nell'esame di altre parole.

BRUNO MIGLIORINI

Non ho bisogno d'indicare a specialisti i due utilissimi dizionari del CAUDA e del PASINETTI. Per il problema del purismo, come si presenta oggi, mi permetto di rinviare al capitolo *Purismo e neopurismo* nella mia *Lingua contemporanea* (2ª ed., Firenze 1939). Due ampi elenchi di esotismi con assennate proposte di sostituzione sono il *Barbaro dominio* di P. MONELLI (Milano, 1933) e il *Dizionario di esotismi* di A. JÀCONO (Firenze, 1939). Tien vivo il problema e cerca di gettare i ponti fra specialisti e linguisti la rivista *Lingua nostra* (Firenze, 1939 segg.).

La sceneggiatura

In principio è l'idea. Ma non è sempre necessario che ce ne sia una, e spesso non ce n'è neppure l'ombra.

E le peggiori sceneggiature sono proprio quelle che teoricamente dovrebbero essere le migliori; cioè quelle che non sono tratte da testi letterari, romanzi o opere di teatro, biografie o novelle; ma che anzi sono state ideate dall'autore appositamente per il film.

Teoricamente queste creazioni originali sono dieci volte migliori delle trasformazioni di una idea da una più propria forma d'arte, ad un'altra. Perchè spogliare un romanzo o un'opera di teatro della loro forma originale — che è per definizione la migliore — per ridurli alla nuda azione esterna che è la sola che può sopravvivere nel film?

Purtroppo la pratica è diversa dalla teoria.

Perchè in un anno nascono un maggior numero di buone opere letterarie che non buoni film; e le idee felicemente trovate di carattere specificamente cinematografico si possono comodamente contare sulle dita di una sola mano.

Molti dicono che tutto ciò dipende dal fatto che gli autori cinematografici debbono lavorare in condizioni diverse da quelle degli altri scrittori. Essi infatti non debbono lavorare per mesi ed anni ad una opera, nè debbono aspettare lungamente che essa renda loro gloria e denaro: gli scrittori cinematografici lavorano solo dietro commissione!

La casa produttrice dà loro, per un exposé, 5.000 o 10.000 marchi; nonchè 6.000, 10.000 o 20.000 per il lavoro successivo, pagabili a date fisse, il giorno della commissione, il giorno della consegna del lavoro e il giorno della sua approvazione.

Proprio come per merce di qualsiasi genere, verbigrazia un vagone di letame.

Questo brano è stato tratto dal volume di WERNER KORTWICH: *Filmbrevier*, F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung, Berlin, recensito in « Bianco e Nero » (n. 2 febbraio 1941-XIX) da Vincenzo Bartoccioni.

Successo e qualità del lavoro sono indifferenti: le rate fissate per la sceneggiatura debbono essere pagate. Chi compra il letame può rifiutarsi di pagare l'ultima rata, se la merce non vale nulla, e, per i versamenti già effettuati, può trascinare il venditore dinnanzi ai tribunali. Ma tanto non avviene nel commercio delle sceneggiature.

Perciò molti dicono, ed è assai probabile, che ai produttori avviene come a quei contadini che rimpinzano di troppo cibo le loro galline che, ingrassate troppo, non riescono più a far le uova. Ma alle galline si può sempre tirare il collo.

Molti autori infatti, anche buoni, scrivono pessime sceneggiature perchè sono abituati a vivere in maniera troppo dispendiosa; e sono quindi costretti ad accettare il doppio del lavoro che dovrebbero ragionevolmente assumere.

Essi non pensano a trovare buone idee, ma pensano al termine della consegna e alla prossima rata: il resto lo fa la praticaccia del mestiere.

Tutti i buoni scrittori e i poeti sanno che quando si scrive si deve pensare solo a scrivere e non al denaro: scrittori di teatro, scrittori di ballate o di poesie lo sanno. Solo gli sceneggiatori non lo sanno e si dovrebbe farlo capir loro con la forza.

Si dovrebbero razionare le sceneggiature come si raziona il burro e distribuire carte di sceneggiatura come si distribuiscono carte annonarie. E non accordare a nessun autore che un massimo di tre sceneggiature all'anno.

Altri sostengono che la qualità delle sceneggiature sta nel fatto che il film, per la sua natura economica, deve piacere a centinaia di migliaia di spettatori; mentre a un libro bastano poche migliaia di lettori. Ogni film dovrebbe soddisfare il gusto di tutti gli spettatori: a qualsiasi categoria sociale appartengano, qualunque sia la loro cultura e quali che siano le loro pretese.

Il troppo primitivo non piace a Berlino a Monaco o ad Amburgo; il troppo raffinato non interessa la Prussia orientale o la Baviera; ed è quindi necessario mantenersi alla difficile, preziosa, e proprio, aurea, mediocrità.

Queste sono le ragioni per le quali i produttori hanno creato l'idolo del *gusto del pubblico*, e si fanno costantemente un'arma di questo fantasma contro tutti coloro che hanno intenzioni serie ed artistiche.

Se io fossi il pubblico mi ribellerei.

Ma tornando all'idea, che spesso non è tale, vediamo dunque che essa il più delle volte si riduce alla trovata di tradurre in film un'opera nata con un'altra forma artistica.

Vien data la commissione per un *exposé*. L'*exposé* deve constare di 20 o 30 pagine e deve contenere i capisaldi del futuro film, e, in altri termini, essere una specie di riassunto di questo.

Scritto l'*exposé* e consegnatolo, avviene che il primo che lo legga, nella casa di produzione, si convince facilmente che egli lo avrebbe fatto assai meglio, e propone le modificazioni che si dovranno apportare nell'ulteriore sviluppo del lavoro.

La fase successiva è il *trattamento*: copione di circa 80 pagine che contiene la materia già suddivisa in scene e con l'abbozzo dei dialoghi. E conseguentemente: commissione, rata, proposta di correzioni, ecc.

Infine la fase più importante: la sceneggiatura che deve contenere e descrivere tutti i più minuti particolari del futuro film.

Essa suddivide l'azione in scene, cioè nei luoghi in cui quest'azione si svolge, suddivide la scena in inquadrature, cioè nei momenti successivi dell'azione, ognuno dei quali sarà ripreso dalla *camera* da un punto di vista particolare e con una particolare angolazione. Il film completo consta per lo più di circa 500 inquadrature.

Questa suddivisione in inquadrature, fatta in maniera così rigorosa e sistematica, non serve per ingabbiare il regista nelle strettoie artistiche del predeterminato. Eppure molti registi ne hanno bisogno; gli altri, quelli che non ne hanno bisogno, cambiano a volontà, nel corso delle scene prestabilite, le loro inquadrature.

Ma quel minuto lavoro di suddivisione in inquadrature è fatto in vista dell'organizzazione delle riprese in teatro, secondo le disponibilità ed i preventivi.

Finito il suo copione l'autore lo consegna e incassa la seconda rata. Qualche volta, ma molto di raro, il copione viene accettato così com'è; molto più spesso avviene che il soggetto, tutto ad un tratto, non piace più e la sceneggiatura viene messa in archivio. Come mai si verifichi questo caso, dopo che l'idea, l'*exposé*, e il trattamento sono stati accettati è un mistero sul quale si sono affaticati molti cervelli invano. Certamente la cosa non avverrebbe con tanta frequenza se la responsabilità finanziaria invece di essere anonima fosse sempre individuale.

Nell'eventualità contraria la sceneggiatura viene letta da qualcuno dei produttori il quale immancabilmente e immediatamente constata che lui l'avrebbe fatta molto meglio e porta notizie e propone modifiche.

L'autore ascolta, rifiuta di farle (ma questo càpita molto di raro), e per lo più finisce col rielaborare secondo queste nuove indicazioni il suo lavoro. Tanto può avvenire per intima persuasione (ma questo càpita molto di raro); per lo più succede perchè la terza ed ultima rata vien pagata solo dopo l'approvazione della sceneggiatura.

Per l'onore degli autori, e a loro scusa, diciamo subito che tra loro non possono sempre esserci uomini, per carattere e per valore artistico, simili a Wilhelm Raabe o a Theodor Fontane che possono permettersi il lusso di sacrificare l'ultima rata pattuita per il loro lavoro. O che possano, tanto meno, permettersi una posizione di serio conflitto con una casa di produzione; perchè un conflitto di questo genere potrebbe essere definitivo. E per un autore è una cosa molto grave diventare antipatico nell'ambiente dei potenti del cinema.

Per fortuna ogni anno vengono fuori nuovi ottimi autori che lavorano coscienziosamente senza lasciarsi deviare e senza sovraccaricarsi di incarichi; che si prendono il tempo necessario a espletare dignitosamente il proprio còmpito e che si ribellano energicamente alle intrusioni e alle chiacchiere dei profani incompetenti e che, infine, accettano ben volentieri i consigli di chi è in grado di darne loro.

Nei buoni vecchi tempi del film le cose andavano anche peggio. Le case produttrici erano dirette da memorabili cretini: direttori di produzione, direttori del reparto soggetti e direttori artistici. Gente, per lo più, che non avrebbe potuto fare assolutamente niente altro nella vita: letterati senza editori, drammaturghi non rappresentati, esteti da caffè e snobboni in monocolo e camicie di seta cruda. Essi sapevano tutto e non capivano nulla, intervenivano in tutti i dialoghi, torturavano gli autori fino a far nascere in loro idee di suicidio e i risultati erano quelli che tutti sanno.

Cretini com'erano, agivano unicamente nel proprio interesse, non permettevano a nessuna autentica personalità di emergere, e i loro film avevano sempre il sapore anonimo delle salsette dei ristoranti internazionali. Ogni tendenza veramente artistica era soffocata ed ogni tentativo di espressione genuina era stroncato. Il reparto soggetti, il reparto musicale, il reparto attori, il reparto edizione erano poi a loro volta diretti dal solito omuncolo sovraintendente generale che considerava

l'opinione di questi allocchi come un oracolo assoluto e inoppugnabile. Tutti costoro creavano un'atmosfera nella quale uomini di larghe vedute e d'intenzione artistica non potevano che soffocare. E insomma era tutta una genìa che parlava sventatamente di « cinematograficità », di « arte » e di « gusto del pubblico », che faceva film orrendi, che correva ansiosamente dietro la novità di ieri — che ieri aveva reso denaro — e solo perchè aveva reso denaro. E in teatro di posa (diversamente dai ben preparati uomini di oggi) c'era tutta una banda di servili mascalzoni che non capivano niente altro che il focherello del gusto del pubblico sul quale cuocevano la solita salsetta da ristorante internazionale messa insieme colla culturetta dei romanzi di appendice o da stazione; essi trattavano i loro sottoposti come fellacci e allontanavano gli uomini di cultura dal cinema con maniere tali che questi non potevano mai più riavvicinarvisi.

Approvata la sceneggiatura e pagata l'ultima rata questa importante fase della lavorazione è finita e si passa alla successiva di carattere organizzativo e di pertinenza del direttore di produzione.

WERNER KORTWICH

(*Traduzione di* O. WEBER)

La maschera dell'attore

Nel primo periodo di crescenza del cinema, l'attore era un elemento, l'unico spesso, sufficiente con la sua presenza a dare credito ad assurde ingenue favole ed a fatti semplici, crudi e veristici. La fotografia, nei suoi valori, era ancora da scoprire; non era chiaro neppure il concetto d'inquadratura; non sviluppato il senso della luce come creatrice di atmosfera e di suggestioni umane, ignota ancora la sintassi delle cose, mentre già si apprezzava il miracolo delle creature d'ombra, che si ingigantivano sullo schermo.

Queste ombre erano la passione della folla: la folla scopriva gradatamente il valore della figura umana e l'attore era soprattutto tiranno da fiera, ciarlatano e mago di meravigliose suggestioni. La truccatura tendeva, allora, a farlo apparire diverso dagli altri uomini, bello e incantevole, distinto da segni speciali: il belletto grossolano creava dei volti terrosi e irreali, metteva una nota di paura e di straordinarietà alle figure usuali; allontanava nelle pose rituali di una fatalità trascendente le divine donne del cinema.

Si conosceva per tradizione teatrale una certa truccatura, ma fino dagli inizi ci si accorse che quella, se non per funzioni, almeno per tecnica non conveniva all'attore del film. E già nelle linee maestre entro le quali si sviluppa lo spettacolo cinematografico, il documentario e il fantastico, il dinamico e il teatrale, ci si pose di fronte ai problemi germinali della truccatura cinematografica.

Nella puerile simbologia del cinema primitivo, si può scorgere un motivo che al cuore e alla mente della folla ha sempre parlato un linguaggio commovente: da un lato si afferma la « diva » con tutte le prerogative della donna fatale e dall'altro l'uomo dai « mille volti » con gli attributi del diavolo. E difatti mentre si crea la bellezza convenzionale dell'attrice, si tenta per altre vie di mascherare l'attore, defor-

marlo, alterare la sua mimica, e nella frenesia del vero fantastico, di renderlo d'aspetto psicopatico, malato, contorto come un delinquente. Un attore infatti era tanto più bravo quanto maggiori erano i diversi aspetti che egli era capace di assumere; e tanto più entusiasmante, in rapporto anche al successo popolare che il genere riscuoteva, quell'attore che fosse riuscito ad essere brutto, mostruoso, orripilante. Si voleva ad ogni modo e con qualunque mezzo stupire gli occhi incantati del pubblico, quel pubblico fatto di grandi e di piccini, pronti questi ultimi, come i primi, ad andare in visibilio per lo strano ed il meraviglioso.

Mentre quindi il trucco in principio rimase per le attrici una elegante questione femminile che poneva in discussione se vi fosse rapporto fra il trucco per il film e quello per la vita, discussioni di non poco momento perchè le donne del cinema tenevano nel ciclo mondano il primo posto, e quante volevano assurgere ai fastigi della bellezza non potevano trascurare gli insegnamenti della bellezza cinematografica, per gli uomini la truccatura fu un problema di trasformazione fisica.

Dopo che si scoprirono i valori della fotografia, e si incominciò a parlare della luce delle sue diverse qualità e dei suoi effetti e dell'attitudine di un volto a ricevere questa luce, si ritenne che vi fossero attori, il cui fisico meglio rispondesse al gioco delle luci e sotto il fuoco dell'obbiettivo acquistasse un significato figurativo preciso: questi attori si chiamarono « fotogenici ». E la truccatura si sforzò di mettere in rilievo le particolarità adatte alla fotogenia.Mentre per l'altra parte si continuò a perfezionare il metodo di dare all'attore l'aspetto aderente al personaggio ed al ruolo che egli doveva interpretare. Truccatura correttiva, si disse l'una; truccatura di composizione, l'altra.

È difficile tuttavia trasformare un volto umano, non prestandosi esso come immota creta alla manipolazione dei truccatori. Di fronte alla vita di un volto si resta con l'animo sospeso, nella curiosa situazione di scienziati di fronte al mistero di taluni problemi della vita e della morte. I truccatori riescono bene nel loro intento quando si tratta di irrigidire un volto nelle linee di una maschera e tale meccanicità di espressione è richiesta dalla natura del personaggio. A questo proposito può essere altamente interessante la truccatura di un Boris Karloff quando si deforma nella faccia cadaverica di un mostro che per un artificio meccanico rivive; o la figura folle e spiritualmente morta di un Dottor Mabuse; o l'orripilante fissità di certe creature orribili. Ed ancora calzante è l'esempio della truccatura nel film *Dottor Jekyll* di

Rouben Mamoulian, in cui l'attore Fredric March più volte si trasforma figurativamente in un mostro, essere folle e perverso: Mister Hyde. Per un processo di dissolvenze incrociate sul volto vivo dell'attore nascevano le fattezze impressionanti e storte di un individuo bestiale, orribilmente peloso e tumefatto. Nel graduale passaggio dall'un personale all'altro, Fredric March si irrigidiva e perdeva la mobilità di espressione, che era la vita del primo ruolo; il volto del mostro invece esprimeva poche note fondamentali, efficaci quanto legate nel movimento. Anche nel caso considerato in cui si coglie la truccatura nel suo divenire, alcuno avrà criticamente notato come questo mezzo di rendere il carattere del personaggio nel suo aspetto fisico fosse eccessivamente spettacolare e facile, e trascurasse le forze intime e creative dell'attore che consistono nel rendere il carattere e l'evoluzione di esso con i mezzi artistici personali, con le minute reazioni esterne, con gli atti che rivelano il mondo interiore o lo squallore spirituale dell'uomo che l'attore impersona.

Tuttavia la truccatura di composizione che si propone con mezzi plastici e pittorici di sostituire al volto di un attore la maschera di un personaggio, sembra in taluni casi assolutamente indispensabile, come certi atti chirurgici, che esteticamente forse deturpano, ma sono indispensabili per salvare l'ammalato. Si esamini il caso di un attore che deve, per il naturale svolgimeno della vicenda, essere, nello stesso film, giovane e vecchio.

Nel film « *Forbidden* » (Proibito) di Franck Capra ad esempio l'invecchiamento degli attori risultava approssimativo, e la loro apparenza fisica quasi convenzionale. È vero che le persone si incanutiscono, prendono rughe, si affilano il volto, e per contro il gesto si fa stanco, il portamento si rilassa e gli scatti del temperamento si ammorbidiscono, ma l'immagine resta ancora molto vaga. E ciò perchè le truccature non resistono alla forza chiarificatrice del primo piano, all'assalto dell'obbiettivo che spietatamente scruta entro le linee delle rughe e porta al vivo i muscoli della pelle; e inoltre perchè nel film debole era la creazione del personaggio, in quanto gli attori non mettevano forse a punto la evoluzione dei caratteri, la dinamicità appassita, il rilasciamento fisico, che si manifesta per gli atti e il moto di quel complesso vivo di un corpo ed un'anima che si fanno stanchi.

La truccatura nei casi di invecchiamento, è, di frequente, imperfetta. E la sua difficoltà non sfugge a nessun truccatore, che di ogni

grinza, di ogni piega della pelle deve analizzare e scrutare la mobilità, indovinare il disegno e non togliere ad essa la finezza e la precisione della vita: compito quanto mai arduo che richiede la delicatezza dell'orafo e la minuziosa pazienza del certosino. Il primo piano non perdona; vede ed annota; i segni non naturali colpiscono anche l'occhio distratto. L'impressione generale di un volto truccato è quella della falsità perchè vi si scorge la convenzionalità impura, l'origine anticinematografica, che stride.

Accade spesso che un attore debba sostenere, nello stesso film un doppio ruolo, due personaggi, che si rassomiglino fisicamente ma siano profondamente diversi per carattere, condizioni sociali e qualità morali, come uno buono e l'altro cattivo, l'uno ricco e l'altro povero. In questi casi in cui massima deve essere la chiarezza circa la identità dell'uno o dell'altro personaggio, spetta all'attore ed al suo talento distinguere nella costruzione recitativa l'una o l'altra posizione di carattere: ed è proprio qui che la truccatura rivela allora i suoi limiti. Nel film « *Il prigioniero di Zenda* » l'attore Ronald Colman aveva il doppio ruolo di un uomo privato e di un re. Nonostante egli avesse, nelle vesti dell'uno barba e baffi e nelle vesti dell'altro ne fosse privo, facile era confondere i due personaggi. E ciò indubbiamente non sorgeva altro che per una scarsa caratterizzazione da parte dell'attore dei due personaggi nelle forme più intime della recitazione. Peraltro l'attore Edward Robinson, nel film « *Tutta la città ne parla* » di Henry Ford recita la parte di un celebre bandito scassinatore e omicida, e a un tempo quella di un povero diavolo timido e rassegnato. Robinson si presenta sempre in ambedue le parti con le medesime fattezze. Tuttavia egli è così preciso ed inequivocabile nei suoi gesti, che si è perfettamente certi quando egli è l'un personaggio e quando l'altro, anche se per caso, la scena e il suo significato non lo dichiarino esplicitamente. Il suo comportamente e la mimica sono indiscutibilmente eloquenti: quando è l'uomo buono in scena l'andatura e il volto, il corpo e le mani, sono quelle di un uomo incapace di fare del male. Quando è il cattivo che si mostra, non c'è alcun dubbio che il suo movimento, il suo atteggiarsi lo qualificano come tale.

Questo dimostra che non c'è bisogno del surrogato della truccatura per definire un carattere: basta l'arte dell'attore. Cadono così le pretese di chi vorrebbe che la truccatura mettesse in rilievo le particolarità psi-

cologiche del personaggio, certe fissità del carattere e cade soprattutto il concetto di truccatura come maschera.

L'adattamento del volto dell'attore al personaggio convenzionale che si vuole rappresentare cede a forme più elevate: dalla simbologia e dalla convenzionalità di alcuni tipi, che restano tuttavia maschere, si accede ad una maggiore duttilità e freschezza di volti e di individui che rompono i soliti schemi di carattere per affermarsi nel tipo, sintesi dinamica della personalità fisica. Le formule fisionomiche hanno il sapore di annotazioni divertenti, e, se ad esse si vuole attribuire un valore, valgono non tanto per il truccatore che ha davanti un tipo da creare, quanto per la scelta di questo stesso tipo. Poichè per il cinema già nel tipo debbono essere in germe i caratteri, i segni particolari che rendono una persona a prima vista vuoi simpatica od antipatica, sentimentale o cinica.

Il gioco delle apparenze nel cinema è gioco di prestigio. E se il riferire caratteri psicologici a forme delle parti del viso non ha alcun fondamento scientifico, nella scelta del tipo occorre avere la intuizione che esso corrisponda espressivamente al personaggio che occorre per il film. Come il violino non può essere una tromba, e la gran cassa un piffero, la gamma di espressioni e di parti, che un attore può creare, è variamente espressa sulla natura fondamentale del tipo. La qualità costituzionale tipica pone i limiti e gli spazi dell'arte dell'attore. E ad essa occorre riferirsi quando si sceglie un attore per un film.

Il cinema fino ad oggi ci ha fornito una varietà sensibile di campioni di umanità ed un cinema nazionale è tanto più vivo quanto più ricco di elementi artistici, di attori e di attrici, secondo quella scala piramidale che dal vertice dei divi conduce fino al gradino più semplice delle comparse.

Noi conosciamo dei volti che ci suggeriscono dei caratteri, come il dispeptico, il bonario e l'ingenuo; noi conosciamo dei tipi che ci possono anche suggerire prospettive di un particolare angolo psicologico, tuttavia queste impressioni soggettive non possono essere altro che un punto di partenza per la costruzione di un personaggio.

Si è detto come l'obbiettivo non si fermi alla superficie, ma segua i moti dell'anima, nel loro fugace apparire nelle loro profonde risonanze visive, a specchio degli occhi dell'attore: la eloquenza di un volto s'innerva su delicatissimi fili, che l'occhio umano non vede nella geografia ideale di un volto, ma che l'occhio della macchina da presa, microscopio infallibile, porta inevitabilmente alla luce. Come un ammasso

di molte erbe ci sembra da lontano brutto e informe, ma esaminato nella prospettiva del particolare rivela chiari disegni di una bellezza ignota, anche il volto di un attore, che nella sua struttura individuale potrebbe apparire ai distratti non bello, dischiude alla amorosa indagine di una luce fine, di un obbiettivo adatto, zone di profondi abissi significativi: la bellezza del tipo al naturale non è la bellezza vana e superficiale dei modelli commerciali, ma la vera bellezza le cui vibrazioni spirituali sono infinite e si prestano alle molte interpretazioni.

In pratica però l'opera del truccatore, mirando a rendere il volto dell'uomo e della donna adatto ad una ripresa fotografica, fa sì che data una certa pellicola, pancromatica e supersensitiva, quel volto risulti sotto tutti gli aspetti nitido e regolare. I truccatori, cicisbei moderni della moda cinematografica, si affannano a rendere somigliante il soggetto che essi debbono truccare al modello commercialmente apprezzato. E l'operatore dal canto suo con una precettistica d'illuminazione, che fa parte del suo mestiere, cerca d'illuminare quel soggetto in modo che non si discosti troppo dai canoni normali della bellezza umana. Ecco quindi l'opera plastica e pittorica che corregge le linee troppo dure, che accorcia un naso, sfila una guancia, incide il disegno di un occhio, del sopracciglio, modella una bocca, arrotonda e sfuma una prominenza, ecco quindi la patina che dà alla pelle una tinta compatta ed unita, senza macchie e senza nei, scevra di porosità e rilievi, tale da rendere insomma l'attore fotogenico.

La realizzazione di una scena per esigenze pratiche non è talvolta continuativa: più inquadrature della stessa sequenza, che devono collegarsi l'una alle altre, possono essere girate in giorni diversi. E poichè il loro legame esige il rispetto del tono d'illuminazione, e del carattere visivo dei personaggi, alterazioni fisiologiche della persona dell'attore possono rendere il compito dell'operatore molto difficile. Il truccatore si sostituisce allora, con il suo bagaglio di belletti e di artifici, alla natura.

Parallela alle ricerche dei truccatori, si svolge quella degli scienziati e dei chimici per studiare qualità di emulsione fotografica, che rendano alla perfezione nella scala del chiaroscuro le tinte del mondo cromatico. È evidente che perfezionandosi i materiali sensibili, la truccatura si riduce ad un naturalismo semplice. L'attore non avrebbe più bisogno di truccarsi il volto, una volta che il suo aspetto, quello che egli ha nella vita, fosse adatto alla ripresa. D'altra parte non si di-

mentichi che la truccatura viene assorbita nelle sue funzioni dall'illuminazione e dalla ripresa vera e propria.

Al gioco delle luci e delle ombre ed alla sua tavolozza di grigi, spetta il compito di dare rilievo figurativo al personaggio, di formare il clima, entro cui il personaggio, animato dai riflessi luministici, vive. Ciascun operatore ha un suo modo particolare di illuminare, suggeritogli dalla esperienza, che gli permette di accentuare alcuni toni fotografici, di ammorbidire nella sfumatura i tratti, di sfilare gli angoli troppo crudi, di correggere quindi le fattezze umane. Esiste una tecnica speciale, a base di velatini e di filtri, che è entrata ormai nell'uso e che consente effetti preziosi. Anche il « fuori fuoco », i vetri deformanti possono dare all'immagine un sapore irreale, incupire o raddolcire, rendere nitida o dubbia una figura. Con mezzi tecnici, che non toccano la dinamicità dell'attore, la sua fisica mobilità, ma anzi la rispettano e la potenziano, se occorre. La vita è intatta in sè, la fotografia la interpreta; l'uomo vive e la inquadratura lo esalta e lo analizza. È a tutti noto l'effetto deformante di certe angolazioni, secondo le quali si può rendere simpatico o grottesco un individuo, squilibrarlo nella sua costituzione, e nei suoi movimenti, con una composizione scentrata. L'obbiettivo secondo le diverse lunghezze focali determina prospettive false, nei primi piani specialmente, senza che ne risulti impedito il movimento dei muscoli facciali e senza costringere un volto ai supplizi di un cerone o di una plastica operazione, suggerendo stravaganti rotondità, asimmetriche sproporzioni anche ad un fisico perfetto. Basta provarvicisi: per questa via alcuni valori del cinematografo si rivelano nella loro gamma infinita, ancora inediti. Il segreto delle impressioni simpatiche o sgradite risiede ancora nella macchina da presa, che sa operare il miracolo della trasfigurazione.

Ci sembra che quando in un film storico si esagera la truccatura di un attore per dargli la esatta somiglianza con l'aspetto fisico che del personaggio storico la tradizione figurativa ha trasmesso, si pretenda di mettere per forza gli eroi sul piedistallo, quando proprio il cinema ha accostato questi personaggi, che l'abitudine ci fa vedere in alto sui monumenti, allo sguardo di tutti, come uomini senza paludamenti, nelle vesti ordinarie: senza trucco cioè, con l'anima loro a fior d'occhi, chiara e leggibile, anche dagli analfabeti.

Nel film « *Giovanna d'Arco* » di Carlo Dreyer, la protagonista che dà il nome al film stesso era impersonata da un'attrice senza trucco e

senza trucco erano gli attori che fungevano da giudici ecclesiastici: esempio mirabile in quanto il film era una sequela di primi piani, un racconto a base di fisionomie. Il trucco in questo caso sarebbe stato nocivo ed esteticamente un grave errore. La fisionomia degli attori era parlante: e se oggi a distanza di tempo essa ci sembra ancora fresca ed autentica, gli è perchè stilisticamente era coerente nell'inquadratura e nel ritmo, al principio dell'attore senza belletto.

Per evitare l'artificio nei film storici, la truccatura ha degli accorgimenti di cui si dispone liberamente e con i quali la fantasia si esercita: la capigliatura per le donne e per gli uomini in più i baffi e la barba, elementi naturali. Un truccatore americano, ad esempio, giunge ad affermare, in base ad alcune sue esperienze, che la linea di attacco dei capelli è elemento formativo della bellezza della donna. È indubbio che l'acconciatura è elemento di prim'ordine per caratterizzare un volto, dargli la patina del tempo, renderlo accetto come volto tipico di un personaggio di un'età passata.

La truccatura di composizione nella quale eccellono specialmente i cineasti tedeschi (Emil Jannings per tutti) è un aiuto all'attore per la creazione figurativa, ma si può affermare che non v'è maschera che possa sostituire l'arte del recitare e la sua profonda suggestione. Un artista in abiti moderni e senza trucco, dotato di fantasia, ci può dare la illusione di un personaggio antico come nessun costume, nessuna decorazione potrebbe farlo.

Nell'incipriato mondo di piumini e di rossetti, di bistri e di matite, nel disordine di barattoli e di tubetti, si sbizzarisca pure il truccatore. Che egli abbia nozioni precise di anatomia, che sia pittore o scultore, e conosca della plastica umana ogni dettaglio, che abbia conoscenze specifiche di sensitometria, di ottica e di illuminazione, che si accordi con l'operatore e conosca bene il suo soggetto, che abbia fantasia, sono tutte esigenze pratiche che lo aiutano nel suo specifico mestiere di costruttore di maschere e di tecnico della bellezza; egli è un modesto artigiano che si occupa della bellezza della sua clientela secondo i gusti capricciosi della moda. Ma se da questa posizione egli vuol levarsi, vede esteticamente sopraffatta la sua opera dall'arte squisita e innovatrice degli attori, che nei film pongono il segno netto della loro personalità artistica e dai mezzi espressivi del nuovo spettacolo.

GIOVANNI PAOLUCCI

Gli intellettuali e il cinema

FRANCESCO FLORA

Tra gli intellettuali che han dedicato una qualche attenzione al cinema Francesco Flora è, senza dubbio, uno dei pochi cui spetta il raro merito di non averne fatta una negazione preconcetta. Molti, troppi scrittori e critici hanno avuto il torto, come il francese Duhamel, di scambiare il cinema con i film mediocri e di trarre da questo equivoco affrettate ed erronee conseguenze. Ancora oggi capita di sentir ripetere da uomini come D'Amico e Soffici il solito ritornello del macchinismo e della riproduzione fotografica. Argomenti, questi, che fanno torto alla cultura e all'ingegno dei loro sostenitori, ma che non cessano tuttavia di aver presa nel mondo degli intellettuali. Gli stessi scrittori cattolici che facevano capo al *Frontespizio*, certo tra i più acuti e sensibili a tutti gli aspetti della civiltà contemporanea, si son sempre tenuti lontani dal cinema e dai suoi problemi con una tal quale dignitosa schifiltosità!

Merito, dunque, tanto maggiore quello del Flora di aver dedicato, nel suo volume *Civiltà del novecento*, un capitolo al cinema.

Che l'autore ne abbia compresa l'intima essenza non direi, ma tuttavia il suo saggio contiene considerazioni pungenti e degne di essere meditate, sia pure ad anni di distanza (il libro è del 1934), oggi che anche in Italia si va creando un'importante letteratura cinematografica.

Come non essere d'accordo col Flora quando scrive: « ... ma se il cinema d'oggi è per tre quarti mediocre, vi sono opere in cui fu espresso un così umano senso di poesia che negarlo è basso rancore misoneista. La maggior parte delle opere cinematografiche obbedisce a quelle leggi economiche in cui si dà convegno il gusto medio della umana gente... »? Per cui si può concludere esattamente con lui: « Come fatto sociale ed artistico, il cinema, al pari di ogni opera umana, dipende dal reale stato della civile cultura ». E con lui augurarsi che si faccia sempre più viva sul cinema: « la vigilanza corale degli uomini intelligenti, per mortificare il falso, il basso decorativo, il divismo scempio, i « soggetti » miserandi, il luogo comune anche tecnico che ha creato ruoli sempre eguali. Occorre svelare spietatamente le false cronache, le false parvenze scientifiche: reagire contro i facili e goffi scherni come contro le esaltazioni troppo ditirambiche: educare al cinema, innanzi tutto, gli uomini intelligenti ».

Tutto ciò non poteva essere detto più giustamente.

Dove, invece, il Flora mi trova dissenziente è sul concetto che egli mostra avere del cinema e che, in verità, è assai intellettualistico e risente della meraviglia dell'uomo colto per questa magìa delle immagini in movimento. Sicchè quello che lo colpisce è l'aspetto più esteriore del cinema, la sua possibilità di ritrarre paesaggi, cieli tempestosi, marine in burrasca e disegni in movimento. Il cartone animato infatti, e il documentario lirico sembrano essere per il Flora la più alta espressione di un cinema d'arte.

« E vuol parere che, dopo i disegni animati — così egli scrive — dovran nascere le reali pitture animate, in cui nuovi artisti, non più ispirati dalle sole figure e dai soli paesaggi immoti, inventeranno scene e avventure ove il senso della forma e la plastica della luce saranno da essi finiti in ogni particolare ».

E più oltre: « E quanti temi noi sentiamo come pronti a rompere dalla lirica al cinematografo! Così io sogno e vedo un gran poema delle acque, dalla nuvola alla pioggia, alle polle vive donde nascono i fiumi: rapporti di luce e di suono, da comporne un vasto inno, interpretato e sofferto dall'uomo ».

Mi si consenta ancora un'altra citazione atta a chiarire la posizione del Flora di fronte al cinema, come uomo preso e sorpreso dalle *truccherie* e diavolerie alla Méliès: « La fantasia, in liberissimo gioco, può scomporre e ricomporre in un attimo figure ed aspetti del mondo: un operatore rovescia le case, mescola luoghi e vicende, capovolge i comuni rapporti visivi, ferma o rende viscido e lento un moto umano di corsa, inverte felicemente una catastrofe riportando alla forma intera il castello che un attimo prima si era visto crollare in distruzione ».

Da tutto ciò è chiaro che il cinema, nonostante le sue colpe, è più avanti degli intellettuali i quali, scoprendolo solo ora, si abbandonano alla gioia del mezzo meraviglioso. Così sembra al Flora che le possibilità fantastiche del film consistano nei suoi trucchi, che hanno stupito le platee dei primissimi anni di questo secolo, ma che ora a cineasti e pubblico appaiono ingenui e superati. Sembra al Flora che il lato lirico sia nella possibilità di riprodurre i grandi scenarî naturali, tanto che nel suo cinema non c'è posto per gli attori (« la risibile fama degli attori cinematografici »). — « Gli possiamo esser fedeli — a un grande attore — come siamo fedeli a certi grandi cantanti e a certe grandi cantatrici, che a me, poi, piacciono anche più... ») e alla realtà umana preferisce l'opera già elaborata artisticamente come il disegno animato e addirittura l'auspicata pittura animata!

Posizione intellettualistica e letteraria ho detto, che non tiene conto degli elementi più tipici dell'arte del film: il montaggio e il primo piano. Attraverso questo il cinematografo ci ha insegnato a leggere in un volto umano, anzi ci ha scoperto la potenza espressiva di quella che felicemente è stata definita la *microfisionomia*. Un battito di palpebre, un breve movimento d'occhi, lo sbocciare di un leggero sorriso, la contrazione della mascella son divenuti per noi un linguaggio poetico così ricco da permetterci di penetrare nel più profondo del cuore umano e svelarcene i segreti con una precisione e una freschezza tutte nuove. E si potrà anche sorridere della infatuazione divistica per Greta Garbo, ma non si potrà non sentire la bellezza artistica

di certi primi piani dell'attrice che sono veramente lirica espressione dei sentimenti.

Così non si discute, certo, la possibilità di un documentario sull'acqua, dalla nuvola alla sorgente, ma aver dimenticato il documentario umano è omissione, diciamo così, significativa per la comprensione che del cinema mostra il Flora.

In un recente documentario del Pozzi Bellini: *Il pianto delle zitelle*, è stato ripreso il pellegrinaggio a un santuario. Ebbene, la poesia di quei volti forti e ingenui di contadini e contadine, che il regista ha saputo cogliere in una serie bellissima di primi piani, la poesia di quei volti che esprime il fervore mistico, la speranza, l'invocazione disperata è certamente più toccante della sinfonia di luci e di suoni che caratterizza il mistero delle acque.

L'essenza del montaggio, che potrebbe dirsi veramente la sintassi del racconto cinematografico, questa conquista di un tempo e di uno spazio ideali, che si fanno concreti e presenti nell'immagine, è anche sfuggita, mi pare, al Flora. Qui il cinema, veramente, si libra nella fantasia più pura, rompendo ogni convenzione realistica e ogni legge naturale per condensarci la realtà della vita dove il concreto è il presente, il passato un ricordo, il futuro una fantasia, in un attimo che fluisce e ci avvince rompendo spazî, trasvolando liberamente nel tempo. È questa la potenza suggestiva del cinema, arte che non permette il distacco, che vuole lo spettatore partecipe e non spettatore.

Di qui il dovere di un suo alto livello e una consapevole moralità.

Proprio perchè al cinema manca questa catarsi artistica (almeno nel fluire quasi vivente dello spettacolo) un preconcetto moralistico ha fatto creare la fittizia catarsi del lieto fine e non si è pensato che la moralità del film sta proprio nelle durevoli impressioni che esso lascia nell'animo dei partecipi spettatori (odio per il male: desiderio di bene: amore per i buoni, ecc.), proprio così come Leopardi stupendamente ebbe a dire a proposito della tragedia.

Comunque c'è da augurarsi che uomini della cultura e della preparazione del Flora si interessino sempre più ai problemi del film. « Educare al cinema, innanzi tutto, gli uomini intelligenti ».

l. c.

JULIEN GREEN

G. B. Angioletti ha, recentemente, consumato un pennino per affermare che la fantasia e i gusti degli italiani sono alieni dai diari e giornali intimi: perchè, e qui l'autore fa qualche, come dire?, opportuna eccezione; i diari sono frivoli e insinceri, o, se riferiscono fatti essenziali e umanamente commoventi non sono più diari, ma memorie: materiale, cioè, per la storia, letteraria, morale o politica che sia. Quindi non raccogliete tritume ma, soltanto, appunti utilizzabili in memorie. Insomma Angioletti chiama diari le memorie

mal redatte, e memorie i diari interessanti: mera cronaca o alta storiografia. E le « *Noterelle di uno dei Mille* » che cosa sono?

Lasciamo stare e confessiamo, piuttosto, d'esser disperati lettori di giornali intimi, diari, memorie, corrispondenze e simil generi inferiori, dal « *De bello gallico* » al « *Journal* » di Gide e che, invasati dalla nostra fede, nella speranza di far proseliti tra i lettori di « *Bianco e Nero* », ci siamo presi la briga di spulciare in alcuni recenti diari quanto avesse attinenza con il cinema.

C'è venuto sotto mano, per primo, il « *Journal* » di Julien Green: due volumi (1928-1934 e 1935-1939) nei quali si son trovate semplici informazioni su film non proiettati in Italia, su usi e costumi degli amatori parigini di cinema d'eccezione; giudizi sul cinema americano e russo e, infine, spunti allo studio delle reciproce influenze tra film e romanzo.

Green: questo nome farà balzare il cuore a non pochi perchè, seppur non fa parte della famosa terna (Gide, Proust, Valery) dalla quale si suol far derivare tutta la cattiva letteratura moderna, ha i suoi devoti e appassionati, artisti o semplici lettori, talmente friands d'ogni suo rigo che, seppur oggi il nostro autore non ha proprio l'aria d'un caposcuola, saremmo disposti a scommettere che nel 2041 ci sarà in Francia, sulla falsariga di tanti altri più celebri, un *Green-club* e si stamperà un « *Bulletin de la Société des amis de Julien Green* ».

Lo stesso Green, d'altronde, se, riservato e restio com'è, lontano da ogni agone letterario, s'è deciso al difficile passo di pubblicare, lui giovane e vivente, il suo diario, deve aver sentito d'appartenere a quel genere di scrittori dei quali, come dice il Croce, destano curiosità: « ogni *lor* pagina inedita che venga fuori, e ogni nuovo aneddoto della *lor vita*: la qual cosa se anche si voglia in parte riportare ai capricci della moda, non bisogna poi dimenticare che i suoi capricci la moda non li concede senza qualche obiettiva ragione ». Vero è che il Croce qui si riferisce allo Stendhal e che tra Stendhal e Green corre qualche differenza... ma crediamo che, in questo caso, la curiosità, più che dipendere dall'influenza e dalla risonanza del nome, derivi, invece, dal carattere misterioso dell'opera: è comprensibile che si desideri saper qualcosa sulla vita quotidiana, l'ambiente, le amicizie, i viaggi, le reazioni, le letture, i metodi di lavoro, i gusti in fatto di pittura, musica... e cinema d'un autore così strano.

Chi, non appartenendo alla schiera dei raffinati e iniziati, voglia avere un'idea di Julien Green dia uno sguardo alle opere « du même auteur »: sette romanzi: *Mont-Cinère, Adrienne Mesurat, Léviathan, Épaves, Le visionnaire, Minuit, Varouna,* due volumi di racconti: *Le voyageur sur la terre, L'autre sommeil,* quattro volumi di critica e varietà letteraria: *Pamphlet contre les catholiques de France, Suite anglaise* e i due del *Journal.*

Scrittore d'origine americana, d'educazione puritana, di lingua francese: al tempo stesso epigone del romanzo ottocentesco franco-inglese e anticipatore del fantastico frenetico, oggi di moda. Tra le sue fonti (ci si perdonerà se, per arrivare più presto al quia, in questa sede andremo per le spiccie, sulle indicazioni, d'altronde, fornite dai citati saggi critici) possiamo trovare le sorelle

Brontë (tanto Charlotte che Emily), Dickens, Mérimée, Balzac, Flaubert, Hawthorne, Melville, Poe, Kafka.

Argomento di *Mont-Cinère* è un dissidio tra madre e figlia, fomentato dalla nonna malata (che parteggia per la nipote); le tre donne, agitate da un'unica passione: il danaro, l'avarizia, lottano tra loro, chiuse in una triste villa della campagna americana, e gli odi si esasperano fino al punto che la più giovane mette fuoco alla casa. *Adrienne Mesurat*, che ci sembra l'opera maggiore del Green, è la storia di un amore inconfessato che una giovane, costretta a vivere in provincia sola con un vecchio padre ed una sorella ammalata, nutre per un uomo con il quale non ha mai parlato: il medico del paese, ammogliato, molto più anziano di lei, e che, naturalmente, non si è accorto di nulla. Anche qui questa passione solitaria si esaspera fino a condurre la giovane al parricidio (tanto più voluto quanto più preterintenzionale ne appaia la causa) e, poi, alla pazzia. A questo stesso genere appartengono *Épaves* e *Léviathan*: personaggi dall'aspetto normale, che conducono una vita normale, sono agitati, dominati, allucinati, travolti da una passione comune ma compressa, monocorde, esasperata; nelle apparenze della più quotidiana e addirittura trita realtà, una storia debutta come uno studio di « *moeurs de province* » e finisce in una disperata fuga.

Con le *Visionnaire* e *Minuit* il Green, invece, riprendendo la via già tentata, in un primo tempo, nei volumi di racconti, ha rotto con la verosimiglianza e con le apparenze borghesi: esseri *traqués*, atterriti, soprannaturali, o che, in qualche modo, partecipano di mondi soprannaturali, hanno vicende allucinanti, non sempre comprensibili, di incerto significato morale e poetico. Trovate prestigiose si confondono ai ferri vecchi della poetica dell'invisibile e del sovrasensibile: l'aura annunciatrice di altre esistenze bagna cose e persone; si fa evidente il motivo delle parole di Pascal che servono di epigrafe ad uno di questi libri: « *Qui sait si cette moitié de la vie où nous pensons veiller n'est pas un autre sommeil un peu différent du premier, dont nous nous éveillons quand nous pensons dormir?* ».

Ecco, per dare un'idea di quest'ultima maniera, la noticina che Henri Martineau (lo stendhaliano) ha dedicato, nell'elegante rivistina « Le Divan », all'ultimo romanzo del Green: *Varouna*, annunziato fin dal 1932 e pubblicato soltanto ora:

« Quasi tutti i libri di Julien Green sembran raccontare sogni ad occhi aperti: molti portano il lettore in una pesante atmosfera di allucinazioni più o meno verosimili. L'ultimo romanzo non sfugge a questa legge, anzi la rinforza, la incorpora alla trama, ne fa uno degli elementi costitutivi, uno dei principi dell'intrigo. Dall'inizio alla fine questo strano romanzo si muove nel fantastico. Comincia come un fabliau un po' perverso, in cui il diavolo stesso mena la danza, qua e là nobilitato da un tono epico: poi la storia decade verso la negromanzia annodando le varie « corrispondenze » sotto apparenze tanto più naturali quanto meglio rappresentate. Il tutto costituisce un'opera originale e d'una forza espressiva che, malgrado la costante eleganza, poteva soltanto essere intravista nelle precedenti opere dell'autore ».

S'è voluta indicare, grossolanamente, quale sia l'evoluzione esteriore dell'opera del Green: inutile dire che la critica ha saputo denunziare fin dai primi romanzi la vera natura « visionaria » di questo scrittore e indicare i pericoli derivanti da simili giuochi: profonda inconsistenza dei personaggi e inumanità delle passioni. Si veda, in proposito, il saggio di Mario Panunzio nel quinto volume di « *Occidente* » (1933) e le varie recensioni di Edmond Jaloux apparse nelle « *Nouvelles Litteraires* », poi raccolte in volume, che trascendono la mera occasionalità.

I punti di contatto tra un'opera di questo genere e il cinema sono interessanti: il carattere « visionario » più sopra denunziato è anche carattere di visività: si potrebbe fare uno studio sulla « cinematografabilità » di tali valori visivi (il regista Siodmak — realizzatore, tra l'altro, di *Pièges*, passato in Italia con il titolo: *L'imboscata* — fu tentato di ridurre *Léviathan*: acquistò i diritti d'autore, studiò lungamente la sceneggiatura, ma, poi, non ne fece più nulla). Meno ozioso, invece, sarebbe uno studio sull'influenza della visività di certi film su Green. Quali sono, intanto, i film che egli preferisce? Rimettiamoci al suo « *Journal* »:

(14 ottobre 1932) — « *Freaks*, film terrificante, interpretato dai *fenomeni* « di Barnum. Alcuni personaggi sembrano bambini visti in specchi deformanti. « Un tronco umano rotola sul pavimento come un grosso verme: in cima al « tronco una testa di cinquantenne parla e fuma. Verso la fine una scena « orribile: un gruppo di mostri, rotolanti o striscianti al suolo, insegue, di « notte, sotto una pioggia dirotta, una giovane e bella donna che li ha sfidati « e che, in punizione, sarà privata, come loro, delle sue membra. I mostri « procedono lentamente, mentre la donna corre, ma essi, alla fine, la rag- « giungono ».

(12 ottobre 1932). — « *Vampyr*, film di Dreyer. Ma perchè *Vampyr* e non « *Vampire?* Il film è macabro, senza essere misterioso. Tuttavia la sepoltura « vista "dall'interno della bara" è mirabilmente riuscita. Disgraziatamente « l'attore che fa il vampiro recita così male, con espressione talmente stupita, « che il pubblico scoppia a ridere ogni qual volta lo vede. Nella bara, sembra « un grosso coniglio spaventato. Quando si pensa alle innumerevoli trovate « di *Nosferatu*: la carrozza nera sulla montagna, il ponte dei fantasmi, i ca- « valli sulla prateria, all'alba, lo scivolare del nero battello del vampiro sulle « acque del canale, si deve credere che i registi abbian perso il senso del « fantastico e che Murnau fosse il solo a saper fare film di questo genere ».

Nosferatu, come ogni lettore della « *Storia del Cinema* » del Pasinetti ricorderà, è un film tedesco del 1922, tratto da « *Dracula* » di Bram Stocker, interpretato da Max Schreck, Greta Schroeder, ecc.

Vampyr è il secondo titolo dell'*Étrange aventure de David Grey* di Carl Th. Dreyer (il regista della *Passione di Giovanna d'Arco*, interpretata dalla Falconetti, film celebre per i suoi primi piani « soggettivi »). Attori principali Sybille Schmitz, Maurice Schutz, Rena Mandel.

È strano che Green, ancora sensibile, dieci anni dopo la visione, alla bellezza plastica del film di Murnau non faccia alcun cenno ai famosi effetti di

flou del *Vampyr*, veramente evocatori e suggestivi nella loro lattescente evanescenza. Nel *Journal* non v'è, parimenti, cenno ad altri famosi film fantastici: da *Il gabinetto del Dottor Caligaris, Il carrettiere della morte, Il Dottor Jekyll, Golem*, alla serie dei *Frankenstein, The old dark house, La chûte de la Maison Usher* (tratto da Jean Epstein dalla novella di Poe) ecc.

Ma *Nosferatu* l'ha proprio colpito:

(25 giugno 1932). — « Incontrati Passeur e Achard al cinematografo. « M'hanno preso in giro perchè ho confessato di preferire *Nosferatu* a tutti « i film visti dopo. Ne ho riso con loro, ma sentivo, malgrado tutto, d'aver « ragione ».

Il lettore non ha certamente bisogno che gli vengano presentati i commediografi Steve Passeur e Marcel Achard: autore, il primo, di *Pas encore, A quoi penses-tu?, Les tricheurs, Je vivrai un grand amour*, ecc. e « dialoghista » tra i più ricercati e, il secondo, noto alle platee italiane, le cui migliori commedie sono state ridotte in film: il delicato *Jean de la Lune*, il patetico *Gribouille* (*Il caso del giurato Morestan*) e, infine, *Noix de coco* e il teosofo sentimentale *Corsaire*. Grazia, eleganza, fumisterie: quanto di più lontano dal nostro autore...

L'invito al sogno, alla divagazione fantastica può esser fornito dalla più semplice realtà:

(16 maggio 1935). — « Ieri sera al cinema di Piazza Barberini. Nell'in« tervallo il soffitto s'apre in due come una porta scorrevole. Appare allora, « sopra di noi, il Palazzo Barberini con le sue arcigne finestre, chiuso in un « sogno dal quale noi siamo esclusi... » ...o dalla riproduzione cinematografica della realtà:

(Aprile 1938). — « Anversa: cinema di attualità. Ho visto, quasi senza « transizione, bombardare una città aperta, correre un automibile in forma « d'obice, un pubblico giapponese applaudire l'uccisione d'una lepre da parte « d'un falcone, piantare la bandiera di un partito politico su un campo ghiac« ciato così poco fertile da sembrarmi allusivo, e ho constatato che noi siamo « più forti, più veloci e possiamo andare più lontano dei nostri antenati, sap« piamo uccidere meglio di loro, ma non ho provato alcun piacere a questa « constatazione, credo, anzi, d'essermene vergognato. Visto e ascoltato dagli « occhi e dagli orecchi del mondo, il nostro tempo mi è apparso sotto un « aspetto che m'ha indignato ».

Les yeux et les oreilles du monde è, per chi non lo sapesse, lo « slogan » la marca d'un « giornale » cinematografico francese. Da notare, inoltre, che all'estero sono numerosi i cinema che, come il « Planetario » di Roma, dedicano l'intero spettacolo alle attualità e ai documentari. Lo spettatore ne esce veramente stordito: la rapidità caratteristica delle riprese d'attualità, sempre superiore a quella dei film normali; l'estrema varietà degli argomenti; la stranezza di alcune giustaposizioni possono esserne le cause.

Senza legame apparente con quanto precede, Green, nella stessa pagina, ci racconta che, la testa ancora piena da quelle molteplici visioni, entra, quasi senza accorgersene, in un piccolo ristorante, a quell'ora deserto:

« ... da dove ero seduto, sotto un gran fiore d'accecanti lampadine, vedevo « la luce gettarsi come un direttissimo in un tunnel di vetro. Lo spettacolo « presentato da una seconda saletta, che s'apriva alla mia destra, era forse più « singolare perchè, invece dello scintillante abisso e delle cascate elettriche « proposte dalla prima sala, lo sguardo non incontrava che il riflesso di tavole « vuote sulle quali vegliava, come un pastore sulle pecore, un austero porta- « mantelli di quercia nera; la suddivisione in figure geometriche degli specchi « riduceva la saletta ad un'affascinante labirinto di cui invano tentai di rico- « struire la pianta. Per una futile preoccupazione logica decisi di considerare « il portamantelli come punto di riferimento ma quest'oggetto banale e per- « verso, con l'evidente intenzione di frustrare i miei calcoli, riusciva, con inge- « gnosa malizia, a non trovarsi mai dove me l'aspettavo: ora mi considerava « ironicamente di tra le tavole, ora sinuosamente intrecciava i suoi S di legno « davanti ad una porta, ora si presentava in gruppo di sei od otto, simile ad « un magro boschetto senza ombre. Talvolta, infine, spariva del tutto e lo ritro- « vavo lontano, a parecchi giorni di marcia, in un'iridata solitudine di ghiac- « ciuoli. Non appena rinunziai a comprendere queste misteriose fantasie, inco- « minciai a gustare il piacere che potevano offrirmi... ».

Sostituire i capricci del caleidoscopio alle leggi della prospettiva, avventurarsi nella profondità di regioni inesplorate, accettare quell'infinito in cui, come affermano i matematici, le linee parallele si incontrano, significò per Green trovare le leggi di un ordine insolito, basato sul desiderio di piacere e di stupire.

Giuochi della fantasia.

Ma quest'altra immagine è forse più bella nella sua evidente plasticità e nei suoi risentiti scorci:

(5 settembre 1932). — « Al cinema: Fra le attualità Versailles in un « giorno di "grandes eaux". Stranamente impressionato da una curiosa inqua- « dratura: lo spettatore è in fondo ad un viale che sale alla gran terrazza e « vede soltanto un'estremità del castello perchè gli alberi ne coprono il resto. « Musica del '600, bassa e rapida, profonda, misteriosa come un fiume sotter- « raneo. È sorta allora in me una bizzarra immagine da cui non ho potuto di- « strarmi per tutta la serata. In America, in una regione deserta, nella Caro- « lina del Sud o in Georgia, sulla riva di un largo fiume fangoso, un gentiluomo « della Corte di Luigi XIV, steso sulla rena, perde sangue da una vasta ferita. « E, in punto di morte, gli appare il castello di Versailles, all'alba, prima che « la servitù sia alzata. Egli vede il castello nella sua realtà spirituale: una cosa « d'ombra e di sangue... ».

Questa variazione ci pare caratteristica della fantasia del migliore Green: un incanto particolare si sprigiona da aspetti compositamente calmi, su un ritmo lento: estatiche misteriose immagini, contrappuntate da balzanti vibrazioni, avvolte in dense volute sempre più profonde: l'avvincente canto di umane disperazioni.

Oggi, dopo tanto surrealismo e realismo magico, tanta feerie e simbologia, abbiamo forse il palato un po' alterato e ci è piuttosto difficile orientarci tra

i molteplici sentieri della fantasia e dell'immaginazione. Speriamo che il favore della moda tenti qualche studioso a « sistemare » criticamente questo settore: una « Storia del fantastico nella letteratura moderna »: un repertorio delle fonti d'ispirazione e una prospettiva degli sviluppi: come Mario Praz ha fatto, con impareggiabile maestria, ne « *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* ».

Partire dalla rivalutazione, operata dalla moda sul finire del secolo scorso, di varie fonti europee, extraeuropee, storiche e moderne, seguire l'alterna fortuna, le influenze, l'intersecarsi, l'evolversi dei motivi trattati dai maestri dell'Ottocento da Poe a Huysmans, riconoscere i vari stili del fantastico moderno dalla feerie di Alain-Fournier alle plastiche allegorie del Kafka, il frantumarsi delle sottospecie nella letteratura e nelle varie arti, compreso il cinema: insomma uno di quei spropositi critici da far rizzare i capelli in testa al più candido liceale educato agli oziosi giuochi di parole dell'estetica idealistica.

Ma torniamo a Green: poche frasi su un film russo: i giudizi, dato il carattere asociale delle opere di Green (asocialità tanto lamentata da Gide che quasi la considera amoralità) non possono sorprendere il lettore:

(4 ottobre 1932). — « *Le chemin de la vie*, film sovietico, al Teatro Pi-
« galle. Molta gente, e molto entusiasmo. Una vera e propria claque sottolinea
« gli effetti più appariscenti del film che, in realtà, è un po' ingenuo. È una
« storia di ragazzi cattivi che, grazie alla vita rigeneratrice di una colonia,
« diventano buoni e bravi. C'è da credere che il pubblico parigino abbia smar-
« rito ogni senso del ridicolo. Ma molte scene sono ammirevoli: il bagno dei
« ragazzi e la donna che, pettinandosi, scuote di colpo la testa mandando in
« aria la capigliatura simile ad un denso fumo nero. E poi, un canto meravi-
« gliosamente bello, che invano ho cercato di imparare. Ma, se vogliono con-
« vertirci, usino mezzi meno puerili. È vero, d'altra parte, che questo film
« vuole indirizzarsi alle cosiddette masse... ».

A questo motivo della capigliatura nera è curioso accostare il seguente passaggio:

« ... mentre scrivevo i primi capitoli di *Adrienne Mesurat* pensavo che,
« prima o poi, avrei descritto il bianco colombo allevato dalla mia eroina.
« Me lo immaginavo in una gabbia di vimini che, talvolta, Adriana portava
« in camera da pranzo. Nella sua tristezza la poverina parlava sottovoce al
« colombo che sembrava ascoltarla. Una notte che il colombo era nella camera
« da letto, Adriana, stanca, poggiò il capo sulla gabbia: i suoi capelli, sciolti,
« si versarono come un'onda nera facendo cadere l'oscurità sul colombo.
« Questa immagine m'accompagnò sempre ma non si presentò mai l'occasione
« d'utilizzarla: sembrava che il romanzo non ne volesse sapere ».

L'autore della su opinata « Storia del fantastico » ci potrebbe raccontare qualcosa su queste nere e fluenti capigliature!..

Qualche noticina su film americani: Green non è capitato bene. Ma è proprio soltanto il caso a spingerci in un cinema piuttosto che in un altro? È proprio azzardato pensare che il fascinoso esotismo di paesaggi lontani e

d'una natura semivergine (si pensi al romanzo incompiuto *Les pays lointains*) e una vaga e forse inconscia tendenza al sadismo (troppo spesso unita a storie fantastiche per dover essere qui dimostrata) siano tra le determinanti della scelta del Green?

(5 settembre 1931). — « Al cinema: *Trader Horn*. Bei paesaggi africani. « Che cosa ci avrà lasciato, fra cent'anni, il progresso, quale oggi lo conce- « piamo, di questa meravigliosa barbarie, di queste foreste vergini, di questi « deserti, di questi villaggi di capanne? E quant'è strano pensare che, nel 1931, « sulla terra, ancora si confondono e si toccano, preistoria, Medio Evo e civiltà « moderna! ».

(7 aprile 1936). — « *Le signe de la croix*, "supercolosso" americano. « È un'orgia di supplizi. Donne nude divorate da coccodrilli, uomini schiac- « ciati da elefanti, una martire infilzata su un tridente. Tante gambe nude « quante in una rivista della Folies-Bergères, e tutto fa proprio pensare al « varietà. Le belle suppliziate son legate da ghirlande di rose, Nerone è cir- « condato da boys. Qui il Cristianesimo non è che un pretesto per mostrare « orribili crudeltà; le citazioni del Nuovo Testamento non possono che pro- « durre un insopportabile disagio ».

(20 ottobre 1935). — « Al cinema per vedere *Les Croisades* di Cecyl B. de « Mille. Film assurdo, che talvolta rasenta il sublime. Grandiose battaglie: « terribile assedio di Saint Jean d'Acre, con torcie e fuochi greci nella notte, « scale d'assalitori respinte nel vuoto, olio bollente versato dalle mura, grida, « e un gran balenar d'armature. Pensare che questo signore americano, più « ignorante di storia europea di un nostro scolaretto di quinta, è, forse, il solo « nostro contemporaneo ad avere il senso dell'epico!... ».

Come non collegare questa curiosità di Green per film epico-religiosi con quella di Chesterton descritta da Emilio Cecchi? « Nella primavera del 1920, al suo ritorno dalla Palestina, l'avevo incontrato a Roma, che usciva da un cinema di terzo ordine, dove si produceva nientemeno che una *Gerusalemme liberata*, e sarebbe stato impossibile immaginare flagranza d'un gusto più chestertoniano. Mi ricordo che si chiacchierava davanti al cartellone, nel quale Crociati e Saraceni seminavano penne di pollo dai cimieri in una girandola di sciabolate... ». Ma Green non è « dupe »: giudicatene dalla nota seguente:

(Senza data). — « La fantasia e l'audacia di Cecyl B. de Mille son di « quelle che difficilmente sopportano le restrizioni della verosimiglianza. « M'è stata riferita questa sua significativa battuta: "I want a story that begins « with an earthquake and wroks up to a climax!" (Cerco un "soggetto" che « cominci con un terremoto e aumenti sempre d'intensità fino allo zenith) ».

Passiamo a notizie sul mondo parigino d'amatori di cinema d'eccezione.

(21 marzo 1933). — « Telefonata di Gide che mi prega di passare da lui: « vuol farmi leggere un manoscritto curioso. Andremo, dopo, a casa di un « certo D. a vedere un film...

« ... Arriviamo da D. Ci riceve in uno studio vasto e lussuoso. Grandi « divani, sopra, gettate, pellicce bianche. Al muro un mirabile Bouckara, « fondo bianco e gran fiori rossi. Ma questo non è che un boudoir. Nello « studio propriamente detto nient'altro che un divano e, vicino, superbi lilas « in un globo di cristallo. È tutto. Il nostro ospite, vestito di velluto granata, « è d'una esemplare amabilità. Appare un domestico giavanese, più simile ad « un oggetto d'arte che a un essere umano: porta un bel costume variegato, « un berrettino da highlander e il sarong lascia vedere i piedi di forma « squisitamente delicata. Questo imponente personaggio ci offre, in ginocchio, « sigarette e dolci. Non riesco a trattenere un sorriso, mentre Gide mi dà di « gomito come uno scolaretto. Terminata la colazione, passiamo in una sala « attigua a vedere il film di cui, nel frattempo, s'è lungamente parlato. Tecnica « primitiva ma qualche immagine è veramente eccellente. Specialmente una « scena di ragazzi, danzanti sulle rive dell'Indus in piena. Il fiume ribolle, « bianco d'una bianchezza di fumo, e scorre con terribile rapidità. Cime « d'alberi emergono dai flutti. I ragazzi, sulla prateria, girano lentamente « in tondo ».

(Senza data, II vol.). — « Non mi piace pranzare nei ristoranti del centro « e, questa volta, ho accetatto per debolezza. Vi sono pittori e scrittori e, « pertanto, la conversazione è quanto di meno naturale si possa immaginare. « L. parla di cinema: "se io dovessi fare un soggetto per film (e pronuncia « *film* all'americana con una punta di disprezzo) scriverei una storia volgare « e grossolana...". Ai suoi occhi il cinema, senza dubbio, non merita di più ».

(Senza data, II vol.). — « H. mi mostra un film girato con me l'estate « scorsa nei giardini del Trocadero. Mi ricordo che, mentre girava, H. m'aveva « raccomandato di passeggiare con "aria naturale". Perciò sono molto sor- « preso quando mi vedo apparire sullo schermo. Ho un'aria atrocemente im- « pacciata e sembro infagottato, perchè i vestiti approfittano sempre del nostro « disagio per dar l'impressione che l'abbiamo indossati a rovescio. È possibile « mancar così di padronanza di se stessi? Il mio sguardo è quello di un colpe- « vole ed ho un'espressione sorniona. H., cui espongo le mie impressioni, mi « ride in faccia: è molto fiero del suo film e ripone con cura quelle spaventose « immagini nella loro scatola. Comprendo, adesso, come i selvaggi rompano « le macchine fotografiche dei viaggiatori che vogliono "riprenderli", rubar « il loro "riflesso". Non posso vedere una mia fotografia senza provare « uno choc. Perchè? Non lo so. Ma credo che questa sensazione sia più comune « di quel che non si pensi ».

(30 giugno 1931). — « Invitati da Gide alla proiezione d'un film su Bali, « girato dal disegnatore messicano Covarrubias. Ci fanno scendere in un sot- « tosuolo. Atmosfera mondana: molti smoking nel cui confronto noi dob- « biamo *marquer mal*. Gide, che indossa un lungo cappotto grigio, dirà poche « parole prima della proiezione. Parla con voce dolce e dentale, il viso girato « verso lo schermo, visibilmente disturbato da queste signore in "toilette", « venute per la musica e il ballo che certamente ignorano chi egli sia, perchè « parli. Gide finisce dicendo che egli ha visto questo film "avec un très grand

« plaisir" e lo rivedrà (e qui una breve esitazione) "avec un extrème con-
« tentement". Poi torna a sedere tra noi e con squisita gentilezza riprende la
« conversazione ».

Green, infine, ci racconta per sommi capi lo scenario de *L'age d'or* realizzato da Salvador Dali e Louis Bunuel, che nel 1929, avevano già prodotto quell'altro paradigma del film « surrealista » che è *Le chien andalou*:

(22 ottobre 1930). — « *L'age d'or* al Cinema del Pantheon. Spettatori
« mondani, turbolenti come scolari indisciplinati. Quasi impossibile ottener
« ordine e silenzio. I commenti e le risate sommesse durante la proiezione di
« questo film d'una grave e seria bellezza, m'han fatto molto riflettere. Il film
« comincia con alcune scene documentarie sugli scorpioni. Se ne vede uno
« avvelenare un topo. Segue una storia di contrabbandieri, senza molto inte-
« resse... Quattro vescovi, seduti su uno scoglio in riva al mare, pregano.
« Sono vestiti sontuosamente: mitre e stole riccamente ricamate. Ognuno porta
« la propria pastorale.

« Fondazione di una città. Una commissione ufficiale cammina in riva
« al mare. Stessi scogli di prima. La macchina scopre le mitre e gli ornamenti
« dei vescovi e, poi, i loro scheletri. Una grossa pietra cubica e una cazzuola.
« Discorso. Improvvisamente grida laceranti. Una donna sta per essere violata.
« L'aggressore è arrestato. La donna, a malincuore, lo vede allontanarsi. Il di-
« scorso continua.

« L'aggressore è portato in città. Dimostra la sua identità. È rilasciato.

« Tornata a casa, la donna pensa a lui. Entra nella sua camera e, sul letto,
« vede una vacca, sdraiata come su un prato. Adirata, scaccia la bestia che
« si mette a vagare per l'appartamento facendo suonare il campano che le
« pende dal collo. Questo suono si fonde con l'abbaiare d'un cane incontrato
« poc'anzi dall'aggressore. Bizzarro e magnifico tumulto.

« Festa in una villa vicino a Roma. Sui prati il guardiacaccia giuoca col
« figlioletto. Questi dà uno scossone alla mano del padre, facendone cadere la
« sigaretta, e poi scappa. Il guardiacaccia prende il fucile, mira, e uccide il
« bambino.

« Attirati dalla fucilata gli invitati fanno ressa sulla terrazza. Il padrone
« di casa ha un gesto di impazienza, quasi impercettibile, e prega tutti di
« rientrare.

« Salone. Brusio di conversazioni. S'apre una porta: un grido. Una ca-
« meriera si precipita, correndo, nel salone e cade, con la faccia sul pavi-
« mento. Dietro di lei, come l'inseguissero, guizzanti lingue di fuoco. Gli invi-
« tati non si accorgono di nulla e continuano a conversare.

« Ed ecco l'uomo che abbiamo visto arrestare e poi rimesso in libertà.
« Cerca la donna che voleva violare. Mentre traversa il salone, una vecchia
« signora, piena di garbo, l'avvicina e gli parla. Baciamano. La signora prega
« l'individuo di accomodarsi su un divano e gli offre un bicchierino di liquore,
« ma è così maldestra che ne versa un po' sui pantaloni del suo interlocutore.
« Questi, bruscamente, fa saltar via il bicchierino dalle mani della vecchia,
« e la schiaffeggia.

« Non posso continuare nel racconto perchè ora me ne manca il tempo.
« Non voglio, tuttavia, tralasciare una scena, molto significativa, che penso
« abbia scandalizzato i "benpensanti": l'arrivo degli invitati. Una superba
« auto si ferma davanti alla villa. Un valletto apre lo sportello, toglie dalla
« vettura un grande ostensorio, lo posa a terra sul viale. Gli invitati scendono,
« il valletto rimette l'ostensorio nella vettura, chiude lo sportello e l'auto
« riparte. Ecco un eccellente sermone.

« Questo film era stato dato, precedentemente, in casa del visconte di N.
« dove aveva riscosso accoglienze gentili ma anche molti sorrisi. Ben pochi
« ne hanno compreso l'importanza e la serietà ».

Allora siamo intesi: se quanto precede v'è piaciuto son « memorie » se no diario, diario, semplice « journal intime »...

l. s.

KARL VOSSLER

Lo scritto di Karl Vossler che pubblichiamo, dalla sua recente raccolta *Aus Romanische Welt* (Leipzig, 1940), mentre non tratta direttamente di cinematografo è destinato, nelle nostre intenzioni e nelle nostre speranze, a chiarire un po' le idee dei nostri più fieri oppositori. Esso rimuove, coll'autorità estetica del fondatore della *filologia idealistica,* alcune delle difficoltà che più solitamente si oppongono all'estetica del cinema, quale con costante attività è stata formulata in questa rivista e nelle sue pubblicazioni. Carattere creativo del film contro quello interpretativo del teatro, problema delle *riduzioni,* possibilità della fusione di più tecniche artistiche, possibilità della collaborazione artistica, necessità di un mondo comune fortemente sentito da ogni collaboratore: sono queste alcune delle tesi da noi più volte sostenute e che in questa piacevole e dotta divagazione del Vossler trovano una autorevole conferma.

E giacchè quest'occasione ce ne offre il destro vogliamo nuovamente ricordare le fondamentali osservazioni del Croce (« *Illustrazioni grafiche di opere poetiche* » in *Problemi di Estetica,* Ed. Laterza, Bari, 3ª ed., 1940, pag. 269): « Quando tra illustrazione e testo non c'è dualismo, e l'una e l'altra nascono da un medesimo stato di spirito e sono prodotti di un'unica persona o di due che si sono identificate nella collaborazione all'opera comune, l'opera dell'illustratore non desta ripugnanza alcuna. Ognuno conosce, per esempio, certe stampe bizzarre in cui i disegni e le parole si legano e si succedono con intimo nesso; sicchè non si può dire che si tratti di due visioni, l'una sovrapposta all'altra, ma anzi di un'unica visione, parlata e disegnata con perfetta fusione ».

Non volendo allungare troppo la citazione, ci limitiamo a ricordare, *ad abundantiam,* come il problema della fusione delle tecniche e della collaborazione sia stato prospettato e risolto in questo senso anche nell'opera del Parente, *La musica e le arti* (Bari, Laterza, 1936).

u. b.

Quando un disegnatore di talento, come Wilhelm von Kaulbach, illustra il goethiano *Reineke Fuchs*, o Gustavo Doré il *Don Quijote*, o Max Slevogt l'*Iliade* è proprio vero che questi maestri danno un apporto sostanziale che illumini le opere poetiche da loro illustrate? *Illustrare* non vuol dire dunque la stessa cosa che *illuminare?*

Io credo di no.

Si intendono indiscutibilmente assai meglio lo spirito dell'*Iliade* e l'arte di Omero quando non si conoscono i disegni dello Slevogt; di più: se mai se ne sia già a conoscenza, e si sia già gustato il loro moderno barocchismo, bisogna, tornando al poeta, coraggiosamente toglierseli dalla testa. Doré ci rappresenta un Don Chisciotte patetico, romantico e quasi tragico: egli esaspera il fantastico del poeta spagnolo e, d'altro canto, col suo sonnambulesco bianco e nero, impoverisce la serena e multicolore immagine della realtà propria del Cervantes. Sicchè quel mondo viene ad esserne annebbiato più che rischiarato.

Si pensi ancora al *Paolo e Francesca* di Arnold Boeklin: è una figurazione energica che rappresenta, con pienezza di mezzi espressivi, l'aspetto demoniaco della passione e la totale irresistibile dedizione di Francesca. E tuttavia il quadro non ci dà affatto quello che ci aveva dato Dante nel suo quinto canto dell'*Inferno*. Nel poema ogni cosa ci è fatta nota dal casto e riservato racconto della donna; la poveretta, illuminata così dalla sua passione, giganteggia e si nobilita proprio per la dannazione; e l'intiero avvenimento viene ad esserne spiritualizzato. Il pittore l'ha invece sconvolto di nuovo, rituffandolo nella sanguinante sensualità. Nè gliene muoveremo rimprovero: paghi di notare che le sue vie e i suoi mezzi sono diversi da quelli del poeta.

La più celebre di tutte le illustrazioni dell'*Inferno* rimane *La barquè du Dante* di Delacroix (Louvre), un quadro col quale il Romanticismo entrò nella pittura e che, per questo riguardo, non è meno memorabile dell'*Hernani* di Victor Hugo. Considerato però come illustrazione del testo il quadro formicola di inesattezze: vi si trae spunto da diversi canti dell'*Inferno* e insomma il concreto merito del pittore sta precisamente nella sua mancanza di fedeltà all'opera letteraria. Egli si è lasciato ispirare dal poeta, ma non ha trovato in lui rigide dande per il suo procedere.

I buoni pittori sono artisti di propria mano e perciò quanto più sono originali tanto meno possono valere come commentatori: essi derivano dalla poesia solo per allontanarsene. Potrà avvenire che risveglino in noi attenzione ed amore per il poeta che illustrano, potrà avvenire che lo rendano magari celebre, anzi, proprio *illustre*, ma ciò non può accadere, di fatto, nel senso di una migliore conoscenza.

Altrettanto avviene per i poeti: un quadro che li ispiri diviene per loro un oggetto, ed essi se lo fanno proprio coi mezzi poetici di cui dispongono; come Leopardi nel suo bello e indimenticabile *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, o come Goethe scherzosamente nel suo *Amor als Lanschaftsmaler*.

Tutto ciò non costituisce reciproco chiarimento, ma suggestione: qualche cosa cioè di sostanzialmente sensibile e quasi occasionale. Lessing, nel suo

W. v. KAULBACH
Ill. per « *Reineke Fuchs* »

G. DORÉ: Ill. per « *Don Quijote* » (lotta col capraio)

MAX SLEVOGT: Ill. per l'« *Iliade* »

ARNOLD BOEKLIN: *Paolo e Francesca*

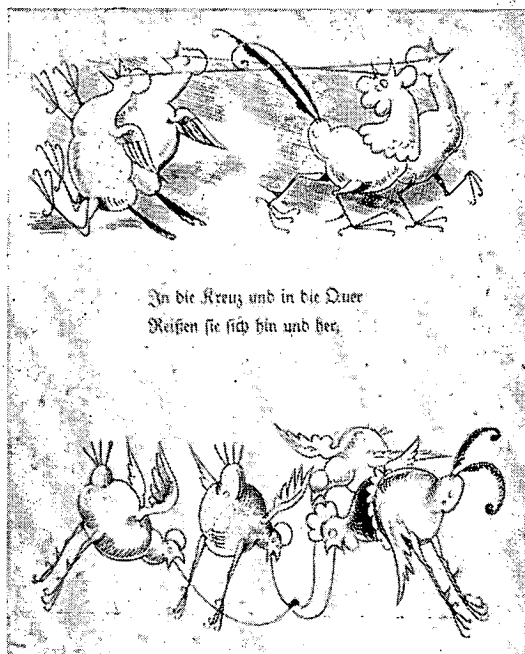
E. Delacroix: *La barque du Dante*

A. Rodin: *Busto di Balzac*

TAVOLA XIV

J. A. HOUDON: *Busto di Voltaire*

G. MONTEVERDE: *Busto di Leopardi*

Frontispizio per: Der Struwwelpeter

W. BUSCH: Da « *Max und Moritz* »

Miralena Ekonomu del C. S. C.

Beatrice Negri del C. S. C.

Laocoonte, ha mostrato che, di un motivo, i momenti più fruttiferi per il pittore non lo sono altrettanto per il poeta; e viceversa come la brutta poesia sia spessissimo quella pittoresca e iridescente o quella descrittiva e allegorica; così come, nelle arti figurative, nulla è più scadente della letteratura dipinta. Chi non conosce la moda delle storie letterarie illustrate? Dal punto di vista del commercio librario esse costituiscono ottimi affari, ma dal punto di vista scientifico non sono che affari assai dubbi. Esse danno i ritratti degli artisti, e ciò può contribuire alla loro conoscenza biografica e psicologica, e magari anche, indirettamente, alla conoscenza della loro opera. Schiller giovane, Hoelderlin, Dante, Pascal hanno dei visi molto espressivi per noi, sia che ci mostrino la loro interiorità, sia che ci chiariscano la rappresentazione che di tali uomini si son dati i loro contemporanei o i posteri, e il modo con cui questi intendevano l'esteriore aspetto del genio. In queste storie letterarie si trovano ancora fac-similia di manoscritti di poeti che possono dar lume sul modo di lavorare di questi, o sul loro modo di correggere, o addirittura su tutta la storia genetica della loro opera.

È un materiale psicologico.

Così le case dove sono nati i poeti, i ritratti dei loro genitori, amici ed amiche, ci dicono molto. E tuttavia queste riproduzioni, per lo più, non sono vere opere d'arte ma semplici documenti. Oppure, nel caso che si tratti di vere opere d'arte, come il *Balzac* di Rodin, o il *busto di Voltaire* di Houdon, noi osservatori, colla nostra notomizzante riflessività, le riportiamo al grado di documenti. Uno storico della letteratura italiana mi disse una volta che il *busto di Leopardi* di Monteverdi al Palazzo Madama, è il miglior saggio storico-letterario che si sia fatto fino ad ora su Leopardi. Presa la cosa cum grano salis non si può negare che contenga una parte di vero; ma questo chiarimento della poesia per mezzo della scultura non è certo immediato e si può tradurlo in termini concettuali solo a fatica.

Il *Balzac* di Rodin è un'opera d'arte di pietra legata indubbiamente all'arte di Balzac, ma in maniera non essenziale nè necessaria. Balzac sarebbe Balzac anche senza Rodin, e il *Balzac* di Rodin può esser compreso anche se non si è letta una sola riga di Balzac.

Le diverse opere d'arte possono appoggiarsi l'una all'altra ed accrescersi ma spesso succede che invece di chiarirsi reciprocamente si adombrano e si oscurano; è un caso fortunato se una di esse diviene celebre a causa di un'altra, ma bisogna tener fermo che ogni opera d'arte vuole essere interpretata e chiarita per se stessa, vuole essere illuminata colla luce che le conviene. Vale per questo caso la stessa relazione che può esistere tra due poesie, due opere architettoniche o due disegni. Chiamare *Il Decamerone*: *Umana Commedia* dalla *Divina Commedia* non può valere a chiarirlo maggiormente di quanto le illustrazioni di Doré chiariscano il *Don Quijote*.

Il problema analogo si presenta quando si pone, ad esempio lo sviluppo storico dell'architettura in relazione con la letteratura coeva, come ha tentato di fare recentemente Friedrich Schuerr nel suo libro sull'*Epica* alto-francese (München 1926) che, come dice il sottotitolo, è un'indagine sulla storia dello

stile e della forma interiore del gotico, nella cui prima pagina c'è una fotografia della cattedrale di Reims e in cui si sostiene che pilastri, contrafforti e arcate dell'architettura medioevale hanno una funzione in tutto simile a quella delle tirate e delle assonanze della *Chanson de Roland.* Ora, a prescindere dal fatto che la *Chanson de Roland* appartiene ad un'epoca stilistica anteriore, resta il fatto che l'*epos* non è una chiesa e che un *fablieau* non è un arazzo. Nè la tecnica nè lo sviluppo di queste arti hanno un indirizzo parallelo e non possono stare così vicine nè spazialmente nè temporalmente.

Altrettanto vale per le analogie occasionali della tecnica del poeta con quella del musicista. In un saggio di Joseph Hofmiller su *Emil Strauss* (Corona 1933, pag. 769) si legge che il lavorio tematico ne *L'Uomo nudo* è straordinariamente fine e che l'ingannevole riferimento a *motivi* lo svaluta e lo fa apparire grossolano. Cosa che certamente l'Hofmiller non fa del tutto: ma anch'egli parla di un motivo di Eros che dapprima risuona con forza primigenia per poi trasformarsi in un ironico pizzicato; trova poi un tema della fedeltà che si riproduce in cinque variazioni; infine dichiara che la morte del Margravo s'annunzia nell'orchestra molto prima che avvenga l'azione; e conclude affermando che, dal punto di vista contrappuntistico, *L'Uomo Nudo* è la miglior cosa di Strauss. Osservazioni queste tutte acute e suggestive che però hanno solo un valore metaforico e che sostanzialmente non fanno che velare l'effettivo contenuto oggettivo dell'opera.

Se si osserva e si legge il nuovo libro sulla pittura francese del XVII secolo di Werner Weisbach, ci si convince, anche solo dall'osservazione delle illustrazioni che, per esempio, il movimento giansenistico e la devozione giansenistica, che hanno trovato nella prosa di Pascal e nella poesia di Racine un'espressione così affascinante, non possono vantare di aver lasciato nella pittura una impronta, se non insignificante e identificabile solo a fatica. E ciò si comprende facilmente perchè i veri giansenisti non erano uomini visivi e non potevano nè volevano esserlo. Se tutte le arti, una accanto all'altra ci dicessero le stesse cose sullo spirito e sui sentimenti del loro tempo e del loro popolo ci basterebbe prenderne in esame una sola. Se le tecniche delle diverse arti fossero uguali o anche solo corrispondenti non resterebbe che mandare un architetto a scuola da un pittore o un poeta a quella di un architetto. Cosa che infatti è avvenuta più volte, ma per lo più senza alcun successo.

Goffredo Keller non è mai divenuto, con tutta la sua potenza linguistica, un pittore sopportabile; e altrettanto si può dire per Théophile Gautier, Victor Hugo e Goethe. Questi maestri della parola, nei loro pennelli hanno trovato in verità solo un riposo e una distrazione dalla poesia e si sono creati così forze nuove per nuove poesie. Allo stesso modo che un uomo di governo può andare l'estate a fare i bagni; ma non si vorrà certamente intendere l'arte di governo di Bismarck dalle sue cure di Kissing. Molto spesso si odono o si leggono giudizi storici di questo genere: Lo stesso spirito, la stessa epoca e lo stesso popolo che hanno prodotto l'*Orlando Furioso* ci hanno dato i quadri di Tiziano; oppure: Poussin è il Corneille della pittura e così via. A guardar bene con ciò non si fa che dire che quelle opere sono vicine tra loro nello

spazio e nel tempo; e certamente esse lo sono come ambiente e come momento storico: ma non sono vicine nell'arte. Il che vuol dire che la loro prossimità e il loro reciproco collegamento esistono di fatto ma solo dal punto di vista della *storia dello spirito* e non da quello della *storia dell'arte.*

Giunti a questo punto si è forse in grado di trovare quello che effettivamente può essere il reciproco illuminarsi delle arti.

Dal punto di vista della riflessione storico-spirituale tutte le attività dell'uomo in una stessa epoca si connettono in una relazione di reciproca influenza. Ed è qui che può interessare quello scambio di suggestioni e di stimoli che fino ad ora abbiamo scartato per dar valore unicamente alla qualità artistica delle singole opere. Nella storia dello spirito la totalità dell'uomo sta di diritto con tutta la sua civiltà. Nessun'opera può rimanere isolata nel grande concerto delle attività umane; ciò che il poeta non può esprimere sarà musicato dal musicista e ciò che il pittore non può dipingere sarà uno scultore a scolpirlo o un architetto a concretarlo in simmetrie ordinate o in eloquenti contrasti. Nel quadro generale della storia dello spirito le arti si alternano e si completano.

Così al lume della riflessione critica anche lo studio del rapporto tra le arti raggiunge la massima altezza: l'altezza della filosofia. Ogni ricercatore che si faccia ad indagare le reciproche illuminazioni delle arti dovrebbe sapere di entrare nel campo dell'estetica filosofica.

Questo concetto Julius Schlosser l'ha esteso con particolare calore e successo alle arti figurative (cfr. ad esempio la sua lettera *Ueber einige geschichtliche Voraussetzungen der mittelalterlischen Kunstsprache* negli scritti in onore di Hermann Egger, Graz, 1933). Ed a tutti è noto con quanta coscienza e con quanto rigore Heinrich Woelfflin abbia dedicato tutta l'acutezza della sua attenzione alla lingua e ai linguaggi delle arti figurative. Il seguito che i suoi lavori hanno avuto, nel campo degli storici della letteratura non ha ancora portato, per quanto io ne sappia, a risultati conclusivi. Indiscutibilmente qualcosa deve considerarsi come accertata e si presenta oggi sicuramente acquisita: anzitutto l'abitudine che abbiamo acquisita di impiegare gli stessi concetti stilistici che si usano nelle arti figurative per la storia letteraria o viceversa: Rinascenza, Barocco, Classicismo, Romanticismo, Naturalismo, Impressionismo e così via. Tuttavia non sappiamo ancora bene fino a che punto questi concetti stilistici possano valere per il complesso delle arti delle relative epoche. Ed il perchè non è difficile a capirsi. Chi è familiare con la tecnica della pittura spesso è privo di esperienza e di conoscenza delle arti letterarie, e gli storici della letteratura raramente, in fatto di storia dell'arte, vanno oltre il dilettantismo; ciò che poi manca spesso in entrambi i campi è la visione complessiva, storico-spirituale, cioè la filosofica e vitale chiarezza dei concetti fondamentali. Assai grande mi sembra il pericolo di lavorare solo su fatti paralleli e di appagarsi dell'idea di un parallelo sviluppo delle arti. Così ad esempio è nato il luogo comune per cui gli scrittori impressionisti collocano uno accanto all'altro sostantivi e aggettivi privi di nesso allo

stesso modo come il pittore impressionista porta sulla tela le sue macchie di colore, lasciando cioè allo spettatore il lavoro di sintesi.

Nella verità le arti si sviluppano solo eccezionalmente in modo parallelo; per lo più esse si connettono come ruote dentate irregolari ed ora è una a dare l'impulso, ora l'altra; ora è in testa la pittura, ora la poesia, ora l'architettura, che cedono, in un successivo momento, il posto ad un'altra arte. Nel grande concerto della storia dello spirito le arti si muovono come in un girotondo intrecciato; similmente a quanto avveniva nei tempi primitivi *prima* della separazione delle arti e della loro purificazione quando esse collaboravano unitamente insieme. Come nel coro cantato e nelle canzoni a ballo dei popoli primitivi, in cui il testo, il canto, gli strumenti, i luoghi, e gli atteggiamenti, i passi, i salti e i gridi dei danzatori e degli spettatori collaboravano in piena e assoluta spontaneità. Allora non c'era un procedere parallelo, ma una reciproca emulazione.

Questa originaria maniera di collaborazione e di concorrenza di diverse od anche delle stesse arti in un'unica rappresentazione si verifica ancora oggi: la si può ammirare, nelle forme più altamente raffinate, nelle esecuzioni delle opere di Wagner a Bayreuth o anche in certi libri per bambini come lo *Struwwelpeter* o in certi umoristi, come Wilhelm Busch. Queste opere nascono dalla unione di diverse tecniche e si realizzano in una visione unitaria. Ciò che ancora oggi rende possibile ed attua questa originaria e quasi selvaggia collaborazione di più arti o di tutte le arti è la sempre ricorrente esigenza di primitività. La nuova generazione reclama impetuosamente l'opera d'arte totale e collettiva.

Per intendere come le arti possano affiancarsi e integrarsi nella forma più ingenua, ma anche più significativa e agire di conserva basta guardare Wilhelm Busch. Senza il disegno le sue parole sarebbero scialbe e generiche mentre le sue caricature esigono il complemento delle parole per essere pienamente intese. Certamente si potrebbe leggere e capire *Max und Moritz* senza guardare le illustrazioni che a loro volta potrebbero valere anche senza le parole; così come la musica di Wagner conserva la sua essenza auditiva anche senza la poesia o l'immagine scenica. Perchè intellettualisticamente ogni ruolo artistico basta a se stesso. Ma ciò che dà la collaborazione non ha carattere intellettualistico, non è un chiarimento, ma piuttosto una forza psichica, un rafforzamento della gioia creativa, un *plus* assolutamente irrazionale che all'uomo d'intelletto può apparire come non essenziale. Ma lo si tolga e, priva di questa prepotente ispirazione, l'opera non potrà attuarsi. Questo *plus* è il meglio e l'essenziale: in lui germina unità insita nell'opera dionisiaca.

Ci sono bambini che non vengono concepiti se non nell'ebbrezza. E se essi siano migliori o peggiori dei rampolli della sacra temperanza è cosa che qui non può esser messa in discussione. Qui vogliamo solo osservare che questa tendenza verso opere primitive o primitivistiche può aver luogo per la fusione di più tecniche. Mentre nei gradi più alti dell'arte raffinata l'unità dell'ispirazione porta per lo più ad una singolarità e ad una specializzazione, nei gradi

primitivi la spontaneità tecnica serve non tanto ad ottenere una maggior comprensibilità, ma a trasmettere una più forte impressione.

In maniera analoga e parallela si muovono non le arti ma solo le tendenze e i programmi artistici. Così verso la fine del XVII secolo si sviluppò nella letteratura, parallelamente alla lotta tra i seguaci coloristi di Rubens contro la scuola lineare del Poussin, la *querelle des anciens et des modernes*: e, in un certo senso si tratta dello stesso concetto. Parallelamente si svilupparono anche le tendenze programmatiche dei romantici, dei naturalisti, impressionisti, simbolisti, espressionisti, tanto nelle arti figurative che nella letteratura. Ma uno sviluppo parallelo non c'è stato in alcun modo nella prassi artistica. Passando alla creazione da teorie uguali nascono differenziazioni specifiche.

Ricavare nell'unità le differenze e nelle singolarità riconoscere di nuovo il segno unitario dello spirito questa è la difficoltà ed in ciò sta il fascino di questa, come di ogni altra filosofica considerazione.

Là dove la forza creatrice tende a frazionarsi e si attua in opere che non consentono comparazioni, proprio là è in atto un'unità particolarmente sottile e caratteristica degli atteggiamenti dello spirito.

E là dove le arti invece si accostano e si scaldano l'una coll'altra perchè a nessuna è sufficiente il proprio fuoco, ci sarà una certa unità ma fatta di necessità e di debolezza. Oppure, come abbiamo già detto, le arti possono unirsi per una travolgente e irresistibile spinta della genialità naturale.

— KARL VOSSLER

I libri

G. M. Scotese: *Introduzione al Cinema*, a cura del Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1941. L. 24.

I giovani giungono al cinema per diverse strade: c'è chi, attratto da lucrosi guadagni inizia presto a fianco di tecnici e registi la pratica dei teatri di posa con la speranza di poter un giorno giungere a realizzare ai margini di codesta attività e si limita a compilare i bollettini delle case o a scrivere articoli elogiativi sopra questo o quell'attore, interviste, indiscrezioni; c'è chi, infine, provveduto di una base culturale più solida, si dedica al cinema con disciplina severa e ne accompagna gli studi con quelli, per esempio, della filosofia, da questa traendo a volte gli spunti, per analizzare gli aspetti di quello. E non è chi non veda quanto tale strada sia, rispetto alle altre, più irta e difficile, meno compresa, quantunque più degna di rispetto. I giovani che seguono questa via trovano oggi un terreno preparato. Voglio dire che i libri fondamentali sull'estetica e la storia del cinema sono già usciti. Una copiosa bibliografia viene offerta pertanto allo studioso, al laureando in cinematografia, all'allievo coscienzioso del Centro Sperimentale che è il nucleo, appunto, di questi studi, di queste ricerche.

G. M. Scotese è stato allievo del C. S. C. e nelle pagine del suo libro si avvertono reminiscenze del clima e delle idee di questo istituto. Tuttavia egli tenta ad ogni passo di manifestare idee proprie, di confutare opinioni entrate ormai nell'ordine comune delle cose, dei concetti già acquisiti. Non sempre riesce nel suo intento, anzi non riesce mai a buttar giù definitivamente i vecchi idoli. Per esempio vedansi le sue confutazioni all'opinione di chi sostiene essere il montaggio la base estetica del cinema. Appunto, bisogna intendersi sul significato di montaggio.

« Innanzi tutti — scrive Scotese — il montaggio non è una qualità specifica del Cinema perchè forme aggiunte di esso le troviamo nel polittico, nel romanzo, nella scena multipla del teatro sacro, e soprattutto nella poesia ». E più oltre: « ...la creazione avverandosi nel momento di immaginazione, o se vogliamo usare altro termine, di composizione, è buona parte nella fase di sceneggiatura. Il montaggio può disporre di altri elementi rafforzatori della creazione antecedente, ma non può disporre della creazione completa. Mi si

potrà obbiettare che Pudovchin intende montaggio come creazione ideale, come susseguirsi di inquadrature, ma allora, da questo punto di vista, ogni opera che abbia un divenire del racconto, dal politticо, ai poema, dalla novella al bassorilievo, sono un'opera di montaggio ».

Senonchè è facile obiettare a Scotese che nelle creazioni con altri linguaggi, nelle opere di pittura o di letteratura, non agisce così preponderante come nel cinema il fattore tempo che è al montaggio strettamente legato. Nel cinema poi, il montaggio così come è esteticamente inteso da coloro che ne fanno la base artistica di questo mezzo espressivo, deve intendersi proprio come punto di partenza; la stessa sceneggiatura non è altro che una previsione del montaggio, cioè — per dirla in forma più esplicita — del film nella sua definitiva composizione.

Fin dal primo momento i creatori dell'opera cinematografica pensano (o dovrebbero pensare) all'opera nella sua definitiva struttura. Pare che Scotese consideri un po' troppo il montaggio nei suoi attributi assolutamente specifici, ed è forse per questo che è stato indotto alla polemica. Tutto sta, invece, intendersi sul significato delle espressioni verbali.

Per i giovani che si accingono ad uno studio che vuol essere, naturalmente, serio e coscienzioso il più possibile, sull'arte del cinema, si oppone l'ostacolo di non poter utilmente prendere visione dei film più famosi con facilità, tanto più che alcune di queste opere sono definitivamente scomparse. Ne viene che essi debbono riferirsi a ciò che ne hanno sentito dire, spesso a luoghi comuni che la diretta visione delle opere sfaterebbe. Laddove per contro non mancano i testi, questi, bisogna dirlo, non sempre sono saggiamente consultati. Per cui accade di trovare errori magari grossolani, là dove sarebbe necessaria chiarezza accoppiata a precisione. Ma la fretta e l'entusiasmo tradiscono talvolta le buone intenzioni.

Col discorso ci siamo allontanati dal nostro proposito, che è quello di recensire il volume di G. M. Scotese. Ma poichè s'è detto qualcosa che a chiunque può riuscire utile, valga un po' anche per lui quanto s'è detto. Penso, per esempio, che egli non sia riuscito a vedere nessun film di Pudovchin. Perciò, l'attribuirgli certe opinioni, mi sembra un po' azzardato. Dice infatti Scotese: « Ma è anche vero che Pudovchin esagera. Per lo scrittore russo, il film si riduce ad una operazione di montaggio; egli ha fatto degli esperimenti mettendo insieme pezzi di pellicole di differente soggetto e riuscendo a creare un soggetto nuovo, ma in questo è il suo errore ». Qui poi, entra in giuoco l'equivoco sul montaggio cui s'è accennato più sopra.

Ma a parte queste « arbitrarietà », a parte certo modo di scrivere un po' troppo sbrigativo, con parole che vorrei fossero evitate in uno studio serio, (espressioni come « registucoli », « commediola comico-sentimentale che ormai dovrebbe nauseare ogni essere intelligente », « seguitare a gustare quella tale robetta », « élite di produttori e di tecnici che tenta con sforzi biblici », « mummie riesumate dal film muto », « colui che ha il bernoccolo a fare il salumaio », ecc.), il volume di Scotese tratta di molte questioni sul cinema e permette quindi una accurata discussione con l'autore. Il quale, senza dubbio,

ha messo del suo migliore impegno nello stendere l'opera che non ha un carattere elementare, non è una vera e propria introduzione, in quanto l'autore vi afferma talvolta con decisione un suo proprio parere su questo o quell'argomento, piuttosto che limitarsi ad una esposizione semplice e ordinata dei vari aspetti del cinema e delle varie opinioni. Sicchè mi sembra si debba considerare piuttosto come la introduzione al cinema dell'autore stesso, di G. M. Scotese, il quale non tralascia di far cenno, nel corso del volume, a sue esperienze pratiche (egli ha realizzato un cortometraggio di carattere mistico: *Canto d'Ascesi*) gli accenni alle quali avrebbero potuto magari dar vita ad un vero e proprio capitolo; il che sarebbe stato interessante; mentre, rimanendo tali, possono far erroneamente pensare ad una mal celata presunzione.

Certo appare un po' strana la preoccupazione industriale dell'A. il quale a un certo punto dice: « Alessandrini, Blasetti, Camerini, Gallone, Genina, hanno veramente prodotto qualche cosa che si può imporre artisticamente sui mercati internazionali senza avere nulla da invidiare alle più decantate cinematografie ». Infatti, qualche pagina più avanti, Scotese afferma essere l'industria una delle forme più nobili della intelligenza umana.

In una più accurata disamina del volume, si nota anzitutto la bontà della impostazione. Da un capitolo generale sull'Estetica, forse un po' troppo affrettato e ansimante (vi si parla di « qualche imbalsamato artista dai capelli a zazzera », del « buon Freud », « di contorcimenti dialettici dell'Einfühlung » e di — è il convincimento estetico dell'A. — « esistenza di una realtà oggettiva, immutabile, esistente al di fuori di noi », ecc.) l'A. passa ai capitoli particolari sul cinema, trattando ordinatamente, per ogni capitolo, dei vari aspetti di questo nuovo linguaggio artistico: li verremo esaminando uno alla volta.

Dal capitolo sui primordi togliamo questo periodo che ci sembra chiaro e preciso: « In quei lontani giorni (epoca delle caverne, ecc.) nacquero tutte le arti e con esse anche il cinematografo, che in quanto partecipe in maniera predominante di una essenza visiva, nacque per questione di affinità insieme all'arte figurativa ».

I capitoli successivi sulle arti figurative e sulla narrativa, si conchiudono con questa frase: « ...nasce il problema del raggiungimento figurativo della narrativa e di conseguenza si manifestano i primi segni della evoluzione. Infatti risolvendo parzialmente la continuità temporale per mezzo di una continuità spaziale è nata l'opera figurativa a episodi multipli... ». E qui l'A. passa ad illustrare il suo concetto con una serie di esempi opportunamente scelti. L'argomento, che merita senza dubbio una più ampia trattazione, è stato tuttavia contenuto nelle proporzioni giuste per quanto riguarda lo specifico libro di Scotese, il quale, in questi due capitoli e in quello successivo sul Teatro, considera appunto, con avvedutezza, quali siano state alcune delle vie per giungere al cinema, il cui senso esisteva già in forma embrionale negli uomini primitivi.

Il capitolo sul Teatro considera tutte le manifestazioni di questa forma di spettacolo che abbiano affinità, in certo senso, con il cinematografo. Perciò allude alle cosiddette esperienze d'avanguardia.

I successivi capitoli sono dedicati alla Fotografia e alle Fonti Scientifiche (a questo proposito conviene dire che non esiste un apparecchio di Muybridge, ma piuttosto un esperimento di M.). Capitoli chiari e concisi.

Alla Proiezione, Scotese attribuisce una enorme importanza, anzi si potrebbe dire che il suo libro è basato sui concetti espressi in questo capitolo, ai quali spesso, successivamente, viene a rifarsi: « Per il Cinema la fissazione dell'immagine sulla banda di celluloide, non significa esistenza; l'opera d'Arte cinematografica esiste solo al momento in cui, attraverso la proiezione generatrice di movimento, la natura rivive smaterializzata sullo schermo ».

Successivamente l'A. esamina quale sia la essenza del cinema, avvertendo che il cinema è arte per i suoi specifici requisiti e non tanto per attributi d'altre espressioni artistiche. Per cui, egli osserva giustamente, che il disegno animato, contrariamente all'affermazione di alcuni, non è arte più del cinema fotografico, ma è tutto il contrario. Il disegno animato è piuttosto un compromesso fra il cinema e la pittura.

« Il Cinematografo, in virtù del fattore Proiezione-Movimento, commisto alla continuità di racconto e di montaggio, ha valorizzata la fotografia... Guardate quale differenza intercorre tra la stessa fotografia, proiettata e in movimento, o stampata sulla carta; vi dicó guardate la stessa inquadratura, ebbene essa sullo schermo ha tanta vita, ha sapore emotivo, luminosità ed appare smaterializzata, per quanto l'altra sulla carta è fredda, materiale, pregna di falsità ».

In seguito, Scotese tratta dello Spettatore, mettendo a confronto lo spettatore teatrale con quello cinematografico; sostenendo appunto che, mentre il primo vede la scena sempre dallo stesso punto di vista, al secondo è concessa la facoltà di assistere all'azione dal punto di vista della macchina da presa che talvolta coincide perfino con quello del protagonista.

I capitoli successivi trattano di: « L'essenza visiva e il movimento », « Animismo-Analisi-Psicanalisi », « Il simbolo » (con qualche esempio per ogni caso; ma l'esempio citato del film *Angelo* è lievemente diverso), « Creazione di un mondo irreale e poetico ». Varie fotografie illustrano gli aspetti del cinema così come li espone l'A. il quale passa in rassegna i vari argomenti dimostrando sufficiente precisione.

Nei « Valori estetici », Scotese considera, sempre sostenendo gli argomenti con un adeguato materiale illustrativo: il sonoro, la deformazione funzionale, il primo piano visivo dinamico, il ritmo, il montaggio. Di quest'ultima parte si è già detto, delle altre parti diremo come l'A. mostri di essersi tenuto al corrente di tutte le recenti conquiste della storia e della estetica del cinema. Le sue osservazioni risultano meditate e persuasive e gli esempi che egli porta giungono sempre a proposito per spiegare un suo concetto. Interessanti ci sembrano le sue osservazioni sul colore. Si veda questa: « Si pensi ad una vicenda in cui abbia valore un'anfora. In film a colore si potrebbe mettere continuamente in evidenza l'anfora in virtù di contrasti tonali ad esempio trovando nel caso si tratti di un vaso verde, un fondo di tendaggio marrone, ecc. ».

A proposito del ritmo, Scotese scrive: « Il ritmo è l'architettura del tempo ». Passa quindi a considerare il ritmo generale di andamento di un film e il ritmo interno di svolgimento analitico delle sequenze e di successione delle inquadrature.

Alla sceneggiatura e all'attore sono dedicati due capitoli, Circa l'attore, Scotese si rifà ai concetti ampiamente esposti dal Centro Sperimentale di Cinematografia, non discostandosene che in qualche punto, ma venendo in sostanza ad accettare le teorie del Centro che, in fondo, sono le sole teorie sulla recitazione cinematografica.

I capitoli che riguardano la regìa e la sceneggiatura risultano meno chiari ed esatti di quelli che li precedono, sul cinema puro e sul colore, in cui altre notazioni talvolta non prive di acutezza, vengono ad aggiungersi a quelle precedentemente rilevate.

Pare infatti che l'A. non abbia una eccessiva esperienza nei riguardi della realizzazione di un film. Mentre il paragrafo introduttivo indurrebbe a ritenere una maggiore avvedutezza espositiva nel resto del capitolo, ci si imbatte invece in frasi di questo genere: « In un buon film, attraverso l'elemento tecnico, è possibile la creazione di un ritmo dell'angolazione, quasi una sinfonia scaturente dalle angolazioni miste ai movimenti di macchina ». Dove, se il concetto può anche non essere considerato privo di una certa suggestività, è tuttavia espresso in una forma lievemente confusa. A proposito della sceneggiatura, dice: « In casi di sceneggiature più accurate, dette di ferro, il film può essere addirittura cronometrato nei riguardi delle singole inquadrature. Anche questa è cosa ottima e bisogna convincersi che un lavoro simile apporta risparmio di pellicola, facilità di recitazione, e sopratutto speditezza nella fase conclusiva di montaggio ».

Non siamo affatto persuasi della utilità delle sceneggiature cosiddette di ferro, delle inquadrature cronometrate e via dicendo. Consideriamo anzi tutto ciò come aberrazione. In un altro punto scrive Scotese: « In un buon film il parlato dovrebbe essere pochissimo, quasi inavvertibile... ». Perchè queste regolette?

I capitoli che fanno parte dell'Appendice riguardano alcuni problemi del cinema attuale, i rapporti fra arte e industria, ecc. Scotese conclude manifestando lodi al film *L'assedio dell'Alcazar* e dicendo: « Il cinema è la vera, la grande Arte sociale fatta per il cuore del popolo... ».

Una più accurata revisione delle bozze e un più adeguato controllo dei nomi e dei titoli originali dei film avrebbero evitato i non pochi errori di nomi e di titoli nel testo e negli indici.

Va reso il merito a G. M. Scotese di aver contribuito con *Introduzione al Cinema* al patrimonio culturale cinematografico italiano che va di giorno in giorno arricchendosi di nuovo materiale. Ed è opportuno che i giovani migliori attendano con assiduità allo studio del cinema, alternando questo studio con la attività pratica che da quello può trarre vantaggi e viceversa.

F. P.

LEANDRO OZZOLA: *Il vestiario italiano dal 1500 al 1550.* Ed. Fratelli Palombi, Roma, 1940-XVIII, pag. 225, L. 50.

« *Il vestiario italiano dal 1500 al 1550* » di Leandro Ozzòla, edito a cura del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, è un prezioso e geniale libro composto a tipo di catalogo « sui generis » che, cioè, nella vasta fioritura dei quadri in questo primo mezzo secolo, fissa ed estrae da essi i personaggi più costumisticamente significativi, presentandoli come documenti storici, cronologici divisi per caste.

Un particolare elenco sotto ogni riproduzione ne arricchisce la nomenclatura storica degli elementi e ne sottolinea con cura i particolari dell'abbigliamento.

Questo saggio di documentazione del costume italiano di un periodo brevissimo ma opulento del nostro Rinascimento, auguriamoci, dia vita ad altri libri del genere purtroppo inesistenti da noi, esclusione fatta di certe collezioni ormai conosciute e correnti ma che per dover abbracciare tutti i periodi storici e tutte le maggiori entità etnografiche finiscono per essere poverissime di modelli ed insufficienti per una informazione di dettaglio.

Molto significativa ed interessante, direi anzi necessaria (l'Ozzòla ce ne dà l'ispirazione) sarebbe, tanto per cominciare, una collezione completa del costume di tutto il Rinascimento italiano, fin dall'abbandono dei modelli bizantini, e partire dai primi modelli squisitamente contenuti e rinascimentali di Giotto, Lorenzetti, ecc., sino a quei modelli maturi e ampi dai paludamenti di tizianesca costruzione.

Una ricchezza senza fine; deliziose, impensate soluzioni costumistiche chè solo la creativa maniera di vedere il personaggio e la fantasia poetica dei nostri maestri possono offrire.

È così che l'Ozzòla ha rappresentato con studio particolare le 200 e più pagine del suo libro; sfogliarle è come veder passare sotto i nostri occhi e in breve tempo e con facilità 200 e più quadri dei nostri maestri del rinascimento, scorrerli in lungo e in largo (quando non sieno dei ritratti) e fermarsi accortamente su di una figura anche di secondo piano, ma di rilevante interesse costumistico e di estetica composizione figurativa.

Le positure dei vari personaggi, le inquadrature della plastica umana con quelle a volte scarnamente ambientale, sono altrettanti giuochi scenici d'ispirazione a situazioni varie e di gradazioni emotive infinite. Non ha significazione forse gentile e timida l'espressione di questo giovane gentiluomo di Bartolomeo Verato, il berretto corto piumato e inclinato alquanto sulla nuca?

E in quest'altro ritratto di grave gentiluomo che protende un braccio gonfio di velluto, la mano poggiante sul collare del cane accosto, non vi è una semplice sapienza e sicura signorilità che riassumono insieme e valori formali pittorici e valori intrinseci superiori di razza e di cultura?

Ecco ove, oltre tutto, il libro dell'Ozzòla diviene importantissimo: porta conseguentemente con sè l'afflato, le varie ricerche poetiche e appassionate dei creatori da lui citati.

Come infatti non potrebbe ispirare un regista questo guerriero del Sodoma in atto di salire a cavallo e dalla gamba sfrontatamente alzata, ma potentemente dinamica e armonica nella composizione crociale con il braccio destro e con il busto alquanto proteso in avanti e di quarto?

Una certa ricerca dell'A. portata su di un piano di minuzia doviziosa nei dettagli pittorici e opportunamente completata dalle abbondanti annotazioni a tergo fanno divenire lo studio del libro piacevole ed evidente. Siamo certi che l'Ozzòla si è accinto a questa nobile fatica con la passione e la coscienza di curare una documentazione storica espositiva non disgiunta da valori estetici propri ed ambientali. Perchè non certo a caso ha incluso accanto al guerriero nel martirio di S. Valeriano dell'Aspertini tutto ermetico nella propria armatura ferrea e nel dolore, la lesena contrastante ornata dalla candeliera di squisita fattura cinquecentesca: non vi da essa sola un'ispirazione ambientale?

I nostri costumisti conoscono forse tutte queste mirabili fonti: fonti inesauribili che ci hanno lasciato per retaggio impagabile i nostri maestri, ma oso dire: i nostri registi osservano con pavida meraviglia queste bellezze?

Decisamente no, se apportano ancora nei loro « quadri » tagli banali, ed inutilmente infarciti, senza ritmo ed equilibrio di masse e continuano ad inquadrare scene viete di un puro materialismo meccanico: formule e niente altro: troppi « piani americani », troppe pancie di cavalli al galoppo e ruote di treni in corsa.

Linguaggio mancante di fantasia poetica e posto su di un piano privo di significazione e di bellezza superiore.

A. V.

Vita del Centro

La chiusura dei corsi e i provini finali. — Col trenta aprile hanno avuto termine le lezioni al Centro Sperimentale di Cinematografia. Malgrado le difficoltà derivanti dalle attuali straordinarie contingenze, malgrado i numerosi richiamo alle armi di insegnanti ed allievi, i corsi si sono svolti regolarmente, secondo il piano di attività stabilito all'inizio dell'anno accademico.

Entro la metà di maggio saranno resi noti i risultati degli scrutini finali che, secondo le superiori disposizioni, sostituiscono, quest'anno, i consueti esami.

Gli allievi continuano a frequentare l'Istituto per la realizzazione di una serie di provini, girati negli ambienti del teatro di posa, i quali costituiranno la sintesi finale del lavoro svolto durante tutto il corso e del profitto che ciascun allievo ha saputo trarre dalla frequenza al Centro Sperimentale.

« Bianco e Nero ». — L'innovazione nella veste tipografica di « *Bianco e Nero* » apparsa nel primo numero dell'anno V, ha già ottenuto larghi consensi da parte del pubblico e dei critici.

Ecco quanto scrive G. P. in « *Cinema* » (10 aprile 1941-XIX):

« Sono usciti i due primi fascicoli del 1941 di *Bianco e Nero.* Molto più « sciolta e piacevole, non perdendo un grammo di gravità, appare la rinno« vata veste tipografica: il formato più snello; l'agile ed elegante copertina; « le belle tavole nel corpo della rivista ».

A. R. in « *La Gazzetta del Popolo* » (4 aprile 1941-XIX) ed E. Ferdinando Palmieri in « *Il Resto del Carlino* » (27 marzo 1941-XIX), oltre ad elogiare la nuova forma della rivista, esaminano anche il contenuto del primo fascicolo dell'anno V, dedicato, come si sa, ai problemi della recitazione dell'attore cinematografico. Il volume conclude il ciclo di studi sulla recitazione di cui si sono già avuti due altri saggi, il primo pubblicato nel numero febbraio-marzo 1938, il secondo in quello luglio-agosto 1940.

Degli articoli di A. R. ed E. Ferdinando Palmieri riportiamo di seguito alcuni brani:

« Si tratta di un fascicolo di quella rivista « *Bianco e Nero* » pubblicata « a cura e sotto gli auspici del Centro Sperimentale di Cinematografia, che « dedica una così seguita e fruttuosa attenzione a tutti i problemi teorici, este-

« tici, tecnici, pratici dello schermo, e che incomincia con questo numero e « in veste alquanto rinnovata, il suo quinto anno di vita.

« Non certo da oggi la rivista si preoccupa di quell'elemento tanto vistoso, « nell'economia del film, che è l'attore: se ne è occupata in passato con arti- « coli varii, non solo, ma anche con due fascicoli interamente dedicati al pro- « blema dell'interprete, sia teatrale, sia cinematografico: costituenti una spe- « cie di antologia sul tema, da quel che dissero gli scrittori dei secoli scorsi « che più acutamente trattarono l'argomento dell'interprete scenico, sino « ad oggi.

« Il fascicolo odierno si differenzia tuttavia per il fatto che si occupa inte- « ramente e solo dell'interprete cinematografico, cercando di determinarne e « definirne la figura, la natura, i compiti, in contrapposizione a quello « di teatro.

« Consta, questo *Saggio di Antologia Critica*, come esso si intitola, di « quattro scritti: il primo di un ungherese, Béla Balàzs, ben noto teorico del- « l'arte dello schermo, uno di due americani, Pitkin e Marston, gli altri di « due teorici tedeschi, Hans Rehlinger e Gunther Groll; e, inoltre, di un « atlante illustrato, « *L'attore cinematografico e i suoi mezzi espressivi* », che « è una sorta di rassegna sintetica a base di fotografie opportunamente com- « mentate, e che andando dal più piano al più complesso, delineano rapida- « mente le concezioni propugnate dalla rivista, e che collimano del resto, « con quelle dei più autorevoli scrittori, che essa ha citato e cita ». — (A. R.)

« *L'Attore*: *saggio di antologia critica.* La prima parte apparve nel « fascicolo del marzo 1938; la seconda nel fascicolo del luglio-agosto 1940; « la terza appare nel primo fascicolo di quest'anno. Un'antologia preziosa « per gli scritti riportati (alcuni assai rari), scritti di comici antichi e recenti, « di critici, di interpreti e di studiosi cinematografici, nostri e forestieri. Una « antologia che definisce, attraverso il tempo e le varie esperienze, la recita- « zione della ribalta e la recitazione dello schermo: così uguali per chi non « s'intende; o eletta l'una e negletta l'altra; e così diverse e difficili per chi « non confonde e non sproposita.

« Ne è passato del tempo dall'apparizione delle prime immagini; e la « tecnica dell'attore, unita agli sviluppi del linguaggio cinematografico, ne ha « fatto del cammino. Di questo cammino l'antologia di Luigi Chiarini e di « Umberto Barbaro è la prima storia. L'avvio, naturalmente, è dato dal teatro: « con gli insegnamenti in terza rima del settecentista Luigi Riccoboni, primo « amoroso della "Comédie Italienne". E la conclusione è affidata a Gunter « Groll: "il film non ha bisogno di attori di teatro, ma di interpreti dell'arte « cinematografica". C'è dunque da leggere e da imparare. Ma chi "vuol fare « del cinema" non ha mente per i libri. Si fa fotografare con i denti in vetrina; « però a dir le tue virtù, o fotogenico lettore, un sorriso non basta ». — (E. FERDINANDO PALMIERI).

Riassunto dei principali articoli in lingua tedesca e spagnuola

Mario Praz: « *Wuthering Heights* ».

Ist ein Vergleich zwischen einem Film und dem inspirierenden literarischen Werk klug gezogen? Die Frage ist dem Problem der Uebersetzungen und Reduktionen ähnlich und die philosophische Ausflucht, es handle sich um eine in sich erneuerte und deshalb unabhänglich berteilbare Schaffung, ist zu einfach um ernst betrachtet zu werden. Wenn das abstammende Werk- ohne origi. nelle Hinzufügungen- nur eine Verarmung seiner Quelle vorstellt, soll irgend ein ausschliesslich einem Schimmer des Meisterwerkes zuschreiblicher Erfolg genügen um das Dasein der Nachahmung zu rechtfertigen? Es kommt selten vor dass eine minderwertige Nachfassung eines Meisterwerks zu einem neuen Meisterwerk bringt: Marlowe's *Doctor Faustus* der sich in Deutschland in Puppenkomödie entartete und doch Goethe's *Faust* eingab, ist, meiner Meinung nach, ein einziger Vorfall.

Es scheint dass das Publikum dem Goldwyn-U.A. Film « Wuthering Heights » grossen Beifall zugestimmt hat (der Regisseur, William Wyler ist der selbe der als Spielleiter Sinclair Lewis' « Dodsworth » in « These Three » und « Counsellor at Law » verfilmte) und dass sogar hervorragende Zuschauer zu Tränen gerührt wurden, wie die Herzogin von Windsor, ehemals Mms Simp. son. Aber jedermann, mit E. Brontë's Werk vertraut, wird unbedingt nicht nur Unterschiede bemerken, sondern auch wahrnehmen dass ein Regisseur aus dem Roman viel mehr herausbringen konnte und sollt, als wie es W. Wyler gelungen. Dieser hätte gewiss nicht nur den Roman, sondern auch einige der wirksamsten kritischen Auslegungen des Werkes — z. B., David Cecil's Interpretation in *Early Victorian Novelists*, London 1934 — lesen solln. Die Kritik sollte nähmlich, meiner Ansicht nach, in der Verfilmungsdurchführung eben so wie in der Bühnenintrepretation dem Verwirklicher beistehen. Darüber habe ich eigentlich schon einen Hinweis gegeben, mit Bezug auf Shakespeare, als ich die Nützlichkeit philologischer Nachforschungen für filmische Wiedergaben offenbarte (« Shakespeare e lo schermo », *Cinema*, 10 März 1937).

Der philosophische Geist, den « Wuthering Heights » verkörpert, hat, meiner Meinung nach, im Film nicht die selbe Virkungskraft wie im Roman erreicht. Die bedeutendsten Gestalten, Katherine (Merle Oberon) und Heathcliff (Lawrence Oliver) sowohl wie das Milieu sind mangelhaft gelungen. Deswegen vermochten es Geraldine Fitzgerald (Isabel) und die immer tüchtige Flora Robson (Ellen) nicht, allein die Augabe des Films glücklich zu l0sen.

Bruno Migliorini: *Für eine Italienische Filmterminologie.*

Auch in der Terminologie des Films, sowohl wie in vielen anderen Gesamtheiten von Fachausdrücken ist eine Revision auf dem Weg. Das heisst, man hat angefangen es zu verstehen, dass auch die Terminologie ein bestimmtes Amt hat und nicht dem Zufall anvertraut bleiben darf. Meistens hat man sich — in den letzten Jahren — überzeugt, dass unter den Fachwörtern eine zu grosse Anzahl Fremdwörter in Vorschein kommt. Jede Erörterung über die Terminologie eines gewissen Gebietes der menschlichen Kenntnisse und Tätigkeiten muss zwei Geschichtspunkte betrachten. Der erste ist der selbstverständlichste: man soll eben eine genaue Erfahrung und sicheres Wissen des in Handlung kommenden Gebietes besitzen; in unserem Falle also, des Films, als Technik und Kunst sowie als Industrie betrachtet.

Der zweite ist der im Allgemeinen als philologisch bezeichnete oder besser sprachwissenschaftlicher und noch genauer « glottotechnischer » Gesichtspunkt. Selbstverständlich und wie gesagt, kann man von der deutlichen Kenntnis und der technischen Vorbereitung nicht absehen, wenn man den Namen eines Gegestandes oder eines Vorganges bestimmen oder ändern will; es wäre aber ebenso unvorsichtig, wenn man die schon älteren Erfahrungen aus anderen Gebieten, in Betriff der Terminologie, vernachlässigen sollte. In erster Linie stellt sich die Frage, was man eigentlich erreichen will und kann, wenn man sich die Reinigung einer Terminologie als Aufgabe stellt, da sonst die Gefahr steht, mehr Schaden als Nutzen zu bringen.

Der Ersatz der Fremdwörter ist ein politisches Vorgehen, das im Kreise der Sprache Anwendung findet, und wie jede politische Tätigkeit, soll es sich das Nützliche als Zieel setzen und gleichzeitifi das beschränkend Mögliche beachten.

Werner Kostwich: *Der Szenenentwurf im Film.*

Am Anfang steht die Idee. Aber es ist doch nicht immer notwendig das eine Idee verhanden sei und oft ist gar keine Spur einer Idee zu finden. Die schlechtesten Filmaufführungen sind gerade diejenigen welche theoretisch die besten sein sollten, da sie nicht von einem literarischen Werk, Roman oder Drama, Erzählung oder Biographie hervorkommen, sondern von dem Urheber unmittelbar für die filmische Schaffung gedacht wurden. In theoretischer Hinsicht sind nähmlich derartige originelle Schaffungen zehn mal besser als Umwandlungen von der einen in die andere Kunstform. Wozu sollte man einen Roman oder ein Bühnenstück seiner eigenen und angezeigtesten Form entledigen, um sie in bloser nackter externer Aktion, die einzige die im Film überleben kann, hervorzubringen?

Aber leider ist die Praxis anders als die Theorie. In einem Jahr erscheint eine weit grössere Anzahl gute literarische Werke als gute Filme; glückliche filmisch erdachte Schöpfungen kann man auf den Fingern abzählen. Man ist

oft der Meinung, die Ursache davon sei die Tatsache, dass die Filmautoren in anderer Lage und unter anderen Bedingungen als die sonstigen Verfasser arbeiten. Filmurheber solln sich nicht jahrelang um ein einzelnes Werk bemühen, weder lang darauf warten, Ruhm und Geld für ihre Arbeit zu erwerben: sie arbeiten ja blos auf Kommission! Der Produzent bietet für ein Exposé von 5 bis 10.000 RM an, und dann wieder 10 oder 20.000 RM für die Entwicklung der Denkschrift, ratenweise nach Lieferung und Genehmigung des Drehbuches zahlbar. Erfolg und Wert des Werkes sind Nebensache; das Wichtige ist die Bezahlung. So kommt es vor, dass mehrere auch geschickte und begabte Filmautore sehr minderwertige Schöpfungen ausrichten, um Luxus treiben zu können, und deswegen doppelt so viel Aufträge annehmen, als was sie eigentlich vernünftig übernehmen sollten.

GIOVANNI PAOLUCCI: *Die Maske des Schauspielers.*

In der kindischen Symbolik des primitiven Films ist ein Motiv zu treffen, dass stets dem Sinne und der Empfindlichkeit der Massen rührend gesprochen hat: an einer Seite steht die « Star » mit der Anziehungskraft der unwiderstehlichen Weiblichkeit, an der anderen der mannigfaltige Schein der höllischen Attribute im männlichen Antlitz. Während man nähmlich strebte, um der Darstellerin ein förmlich konventionelles Schönheitsmass zu schaffen, bemühte mas sich auch den Darsteller künstlich zu vermummen und dabei durch den Wahnsinn einer « phantastischen Realität » sein Ausdrucksspiel zu entstellen: die Gestalt sollte eben psykopathisch und krankhaft, verdorben und verbrecherisch ausfallen. Ein Darsteller war je grösser betrachtet desto verschiedener seine Gestaltungen waren, die er zum Ausdruck bringen vermochte. Den besten Erfolg gewann der Schauspieler dem es am meisten gelang, sich widerwärtig, schauderhaft, entsetzlich zu zeigen. Man stellte sich das Ziel, in jeder Art und Weise das Publikum der Grossen und Kleinen zu erstaunen, beide stets bereit, sich über das Wunderbare zu begeistern.

Für die Darstellerin kam also die Erwägung der weiblichen Eleganz in höchsten Anspruch, um zu bestimmen, wieviel und wieweit die weiblichen Bühnengestaltungen das Verhältniss mit Film und Leben in Betracht nehmen sollten: eine sehr wichtige Frage, da die Filmkünstlerinnen in den weltlichen Kreisen eine Vordergrundsrolle spielten und die Schönheiten der Lichtbildbühne ein Beispiel anboten, das jede Schöne nachahmen musste; für die Männer war dagegen die Aufgabe ein Problem physischer Umwandlung.

MARIO PRAZ: « *Cumbres tempestuosas* » (*Wuthering heights*).

¿Es justo hacer parangones entre una película y la obra literaria que la ha inspirado? El problema es un poco el de todas las reducciones y traducciones y la escapatoria filosófica que en todo caso se hace una obra nueva, de juzgar

en sí y por sí, es demasiado fácil para ser tomada en serio. Si la obra derivada, sin añadir una nota original, representa sólo un empobrecimiento de su fuente, el pequeño éxito que podrá conseguir gracias a la luz de la obra de arte que aún conserva, ¿bastará a justificar su existencia? No siempre acaece que una versión decadente de obra de arte sirva de trámite a otra obra de arte. El caso de la tragedia de Faust para marionetas en que degeneró en Alemania al *Doctor Faustus* de Marlowe y a la cual Goethe se inspiró para su *Faust* es — creo — único.

Parece que el público ha recibido bien Wuthering heights de la S. Goldwyn-United Artists, regista William Wyler, ya conocido por el adaptamiento de *Dodsworth* de Sinclair Lewis, por *These Three* y *Counsellor-at-law*, y que algunos ilustres espectadores — la duquesa de Windsor — se hayan conmovido hasta las lágrimas. Cualquiera que tenga familiaridad con las páginas de Emily Bronte no dejará no tanto de subrayar las diferencias, cuanto de observar que el regista podía y debía extraer del romance mucho más de lo que haya sabido extraer William Wyler. El cual, además de leer la novela habría podido leer alguna de las más apreciadas interpretaciones críticas, como la de David Cecil (en *Eearly Victorian Novelists,* Londres, 1934). Porque me parece que como la crítica puede ser de gran ayuda para la interpretación de un obra de teatro, debería serlo también a un adaptador cinematográfico. He tocado ya este argumento a propósito de Shakespeare — *Cinema,* 10 marzo 1937: Shakespeare y la pantalla —, indicando cuanto la interpretación cinematográfica podría beneficiarse de investigaciones filológicas.

La filosofía que se encarna en « Wuthering heights », nos parece que no haya sido expresa en toda su potencia. Los personajes principales Catherine (Merle Oberon) y Heathcliff (Lawrence Oliver) han fallado. Por eso Geraldine Fitzgerald (Isabella) y la siempre eficaz Flora Robson (Ellen) no podían sin ninguna otra ayuda llevar el film o buen puerto.

BRUNO MIGLIORINI: *Por una terminología cinematográfica italiana.*

También en la terminología del cinematógrafo, como en muchas otras, se está desarrollando una revisión. O sea, se ha comenzado a comprender que también la terminología tiene una función precisa en el campo de la técnica y por consecuencia no puede ser abandonada a la casualidad. Sobre un punto, en particular modo, se ha dirigido la atención en los últimos años: sobre los demasiados vocablos extranjeros que aparecen en las terminologías técnicas. Y precisamente de este importante punto queremos ocupamos en el presente artículo. Toda discusión sobre la terminología de un determinado campo de los conocimientos o de las actividades humanas exige que se tengan presentes dos puntos de vista diferentes. El primero y más obvio es el conocimiento preciso de las nociones y de los objetos de aquel determinado campo, en nuestro caso del cinematógrafo como arte, como técnica y como industria. El segundo punto de vista es el que demasiado genéricamente ha sido llamado filológico

y que podríamos decir lingüístico o también — más exactamente — glottotécnico. Es claro que como no se puede prescindir en el formar o en el substituir el nombre de un objeto o de una operación, del conocimiento exacto, técnico de los mismos, así como es imprudente prescindir de las ahora no breves experiencias que se han hecho constituyendo, o normalizando la terminología de otras disciplinas. Y ante todo está el problema de lo que es deseable y posible obtener en esta operación de purificación de cada terminología, si no se quiere correr el riesgo de hacer daño en vez de cosa útil. La substitución de los exotismos es obra de política aplicada a la lingua y como toda acción política es necesario tender a lo útil teniendo en cuenta lo posible.

WERNER KOSTWICH: *El Escenario.*

Al principio es una idea. Pero no es siempre necesario que haya una idea y frecuentemente no hay ni la ombra de una idea. Y los peores escenarios son precisamente aquéllos que teóricamente debrían ser los mejores, es decir aquéllos que no han sido extraídos de obras literarias, novelas o obras de teatro, biografías o cuentos, sino que, al contrario han sido ideados por su autor expresamente para un film. Teóricamente estas creaciones originales son diez veces mejores que las trasformaciones de una idea tomada de una forma de arte en otra forma de arte menos propia. ¿Para qué despojar una novela o una obra de teatro de su forma original, ciertamente la mejor — por definición — para reducirla a la desmuda acción externa, la única que puede sobrevivir en la película? Desgraciadamente la práctica es diferente de la teoría. ¿Porqué en un año nace un mayor número de buenas obras literarias que de buenos films? ¿Y por qué las ideas felices de carácter específicamente cinematógrafico se pueden cómodamente contar con los dedos de una mano? Muchos dicen que todo dipende del hecho que los autores cinematográficos deben trabajar en condicione diferentes de las de los demás escritores. Ellos, en efecto, no deben trabajar por meses y años a una obra, ni deben esperar por años que la obra les dé gloria y dinero. Los escritores cinematográficos trabajan sólo por comisión. De aquí el hecho que la única preocupación sea la de vender, colocar la mercadería y cobrar el precio, sin discutir nunca con los productores, porque la enemistad con uno de estos personajes es una tremenda desgracia y puede arruinar para siempre un escritor cinematográfico! Esta es la razón de la enfermedad, que no desaparecerá si los escritores no adquirirán major corage y sentido artístico de su obra.

GIOVANNI PAOLUCCI: *La máscara del actor.*

En la simbología pueril del cinema primitivo se descubre un motivo que ha sempre hablado un lenguaje conmovente al corazón y a la mente de la multitud: por una parte se afirma la « diva » con todas las prerrogativas de la

mujer fatal y por otra el hombre de las « mil caras » con los atributos del diablo. Y en efecto, mientras se crea la belleza convencional de la actriz se tienta por otra parte de enmascarar el actor, de formarlo, alterar su mímica y en el frenesí de lo verdadero fantástico, de volverlo en el aspecto psicopático, enfermo, retrocido como un delincuente. Un actor es tanto más hábil cuanto mayor es el número de los diversos aspectos que es capaz de tomar. Y el mayor entusiasmo lo suscitaba el actor que conseguía ser feo, monstruoso, horripilante. Se buscaba con todos los métodos y maneras el modo de provocar el estupor en los ojos encantados del público, ese público hecho de grandes y pequeños, dispuestos los primeros como los segundos a extasiarse ante lo raro y lo maravilloso.

Por eso, mientras el maquillaje para las actrices se reduce a una elegante cuestión femenil que ponía en discusión si hubiera relación entre el maquillaje para la película y el maquillaje de la vida normal, cuestión de no poco momento porque las mujeres del cinema toman en el ciclo mundano el primer puesto y todas aquéllas que querían elevarse a las cumbres de la belleza no podían despreciar las enseñanzas de la belleza cinematográfica, para los hombres el maquillaje era un problema de transformación física.

Sólo más tarde se comienzan a descubrir los valores fotográficos, se piensa a la luz y a sus efectos sobre la cara del hombre. Se inventa la fotogenia y se trata de acentuar con el maquillaje los caracteres fotogénicos del actor. Y se piensa finalmente a crear una correspondencia entre el rol y el actor, entre el personaje y el hombre que lo debe encarnar.

L'Eccellenza Vezio Orazi, ritornato alle funzioni di Prefetto del Regno, ha lasciato l'incarico di Direttore Generale per la Cinematografia, e di conseguenza, quello di Direttore di questa rivista, che viene assunto da Luigi Chiarini.

A Vezio Orazi, cui ci legarono rapporti di cordiale affettuosa collaborazione, va la gratitudine della Redazione di « Bianco e Nero » l'appoggio e il consiglio costantemente ricevuti e l'augurio più vivo e sincero.

ERRATA CORRIGE — *Nel numero IV, 1941-XIX, di questa rivista, per un errore del correttore, il nome* Mutterliebe *a pag. 67 e segg. è stato così scritto*: Mütterliebe.

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*